اتجاهات
Ettijahat

عقدٌ من الفنون

أوراقٌ بحثيّةٌ عن الإنتاج الفنّي السوري

(2) أدوار الفنون على صعيد كتابة التاريخ خارج أطر السرديات الرسمية والمهيّمنة

برنامج أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة 2021 - 2022

تالا شمس الدين | زاهر القاعي | شامة الرشيد بابكر ومحمد عبد الرحمن حسن | نور عسلية

تقديم: ماري الياس

AFAC ARAB FUND FOR ARTS AND CULTURE
الصندوق العربي للثقافة والفنون
المجلس العربي للعلوم الاجتماعية
Arab Council for the Social Sciences
Conseil Arabe pour les Sciences Sociales
دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع

عقدٌ من الفنون:
أوراقٌ بحثيّة عن الإنتاج الفني السوري

عقدٌ من الفنون: أوراقٌ بحثيّة عن الإنتاج الفني السوري

تقديم: ماري الياس

تصميم الغلاف: إبراهيم بريمو

الطبعة الأولى: 2024

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع

سوريا - دمشق - ص ب: /9838/

هاتف-فاكس: /6133856/ 11 00963

جوال: 00971557195187

البريد الإلكتروني:

addar@mamdouhadwan.net

الموقع الإلكتروني:

addar.mamdouhadwan.net

fb.com/Adwan.Publishing.House

twitter.com/AdwanPH

مؤسّسة اتجاهات - ثقافة مستقلة

جادة لويس شميدت 119، ص.ب. 3، 1040، إيتربيك، بلجيكا

الهاتف:

+32 (0) 2 634 02 23

+32 (0) 2 743 82 00

البريد الإلكتروني: info@ettijahat.org

الموقع الإلكتروني: www.ettijahat.org

عقدٌ من الفنون:
أوراقٌ بحثيّة عن الإنتاج الفني السوري

(2) أدوار الفنون على صعيد كتابة التاريخ
خارج أطر السرديات الرسمية والمهيّمنة

تقديم: ماري الياس

فهرس المحتويات

البحث الثالث: وجهان ووجهة واحدة - الفن التشكيلي العربي وانشغالات التحرُّر: دراسة مقارنة لتجربتَي مروان قصَّاب وكمالا إبراهيم (1960-2010)

البحث الرابع: الفنّ السوري بعد 2011، القضيّة والجماليّات

عقدٌ من الفنون:
أوراقٌ بحثيّة عن الإنتاج الفني السوري

شهدت سوريا خلال العقد الماضي ازدياداً ملحوظاً في الاهتمام بالممارسات الإبداعيّة، وهدفَ منتجو ومنتجات هذه الممارسات إلى التعاطي مع الاستحقاقات التي شهدتها سوريا في سياق المنطقة العربية، ساعد اشتغالهم/اشتغالهنّ الفكري والإبداعي على التعرّف إلى «الجديد» في الفنون، والتأمّل في جزءٍ من التغيير الشامل الذي حدث، وعلى مرافقة مسارات ثورات وانتفاضات سوريا والمنطقة العربيّة.

أعادت الاشتغالات الإبداعيّة تفكيك وتركيب اللّغة، وموضعة سؤال السياسة والهم العام في قلب الإنتاج الفني، وسعت إلى تحرير الكلام ومساءلة قواعد وضوابط النظم، وبُنى السُّلطة، والقوّة الكامنة فيها، وعمدت هذه الاشتغالات إلى مساءلة المقدّس والمطلق، ووعينا تجاه العام والخاص، وإعادة تركيب الجغرافيا والنظر في أبعادها مع سطوع المهجر كواقعٍ، والمنفى كفكرة. أتت هذه الاشتغالات لتخدش الحياء العام، وتشاكس حول القضايا العامّة، وتوسّع مساحة الهوامش والارتباط اللّحظي مع متغيّرات العالم.

لم تكن هذه الأعمال الفنيّة حكراً على جيلٍ محدّدٍ، وتوازى إنتاجها مع اهتمامٍ كبيرٍ على صعيد تحرير السرد الرقمي من القوالب القديمة ومزاوجته بمواضيع: اجتماعيّة، واقتصاديّة، وإنسانيّة، فشهدنا أعمالاً تفتح النقاش حول الحريّات العامّة والمجتمعيّة، وشؤون الكويريّة وتعرّفنا إلى إنتاجاتٍ تعيد تعريف الأدب والأدبيّة. ومع تعاقب سنوات هذا العقد وتراكم تحدّياته، كانت الفنون والإنتاجات الإبداعيّة حاضرةً في النقاش العام حول أهم الاستحقاقات مع عودة الديكتاتوريّات، وازدياد مساحات القمع، ومحاولة إطباق القوى الأمنيّة على الفضاء العام؛ فتوقّفت هذه الإنتاجات الفنيّة عند ظواهر ازدياد العنف، وفشل سرديّات الأمان، وانهيار منظّمات الأمان: النفسيّ، والصحيّ،

والاقتصاديّ، والبيئيّ، ومحاولات الاستيلاء على الثورات ومسارات الانتفاضات المحفوفة بالهشاشة وتعاظم الخسائر.

ضمن هذا الإطار أطلقت اتّجاهات – ثقافة مستقلّة دورةً استثنائيّةً من برنامجها أبحاث: لتعميق ثقافة المعرفة بالشراكة مع الصندوق العربي للثقافة والفنون - آفاق، والمجلس العربي للعلوم الاجتماعيّة، والتي تضمّنت دعوةً مفتوحةً للباحثين والباحثات من سوريا والمنطقة العربيّة لتقديم مساهماتٍ نقديّةٍ وبحثيّةٍ حول إنتاج الفنون والمشاريع في السياق السوري خلال العقد الماضي. هدفت هذه الدعوة إلى استقبال أوراقٍ بحثيّةٍ من العاملين والعاملات في البحث الفنيّ في المنطقة العربيّة، ومن باحثين وباحثات، وفنّانين وفنّانات، ومؤطّري ومؤطرات فنون مهتمّين بأسئلة الفنون في السياق السوري، وذلك لإتاحة الفرصة أمام منتجي ومتلقّي الفنون للتأمّل في أهم التحوّلات الحاصلة في «المشروع الفني» السوري، والتعرّف إلى بعض القضايا المرتبطة بأدوار الفنون وحضورها في الحياة العامّة.

خلال الأعوام: 2021 و2023 دُعمتْ جهود تسعة عشر باحثاً وباحثةً من سوريا، ولبنان، ومصر، والسودان للعمل على إنتاج أوراقٍ بحثيّةٍ سعت إلى النظر في بعض المفاصل من سمات هذا الإنتاج الفني، واندرج عملهم ضمن أربعة محاور نظريّة مركزيّة:

- أدوار الفنون على صعيد كتابة التاريخ خارج أطر السرديّات الرسميّة والمهيمنة.
- اشتباك الفنون مع أسئلة الفضاء العام.
- مفهوما: الجديد والتغيّر في الإنتاجات الفنيّة والإبداعيّة في السّياق السوري.
- دراسات المقارنة بين الإنتاج الفني السوري والإنتاج الفني في المنطقة العربيّة.

خلال مدّة العمل على هذه الأوراق البحثيّة، رافق عمل الباحثين والباحثات على تطوير مقترحاتهم البحثيّة لجنةٌ علميّةٌ تألّفت من الأستاذة حنان قصّاب حسن، وفاروق مردم بيك، وتوفيق خوري، إضافةً إلى ماريان نجيم التي كانت القارئة المرافقة للباحثين والباحثات.

يسعدنا أن نقدّم لكم عدداً من الأوراق البحثيّة التي نتجت عن هذا المسار البحثي، والتي يجري إصدارها في سلسلةٍ من الكتب بالشراكة مع دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، وندعوكم إلى قراءة هذه الأوراق التي تنظر في أسئلة الإنتاج الفني في السياق السوري بوصفها تكثيفاً لأسئلة الإنتاج الثقافي والفني في المنطقة العربية وما تمرّ به من تحوّلٍ وتغيير.

اتّجاهات – ثقافة مستقلّة

مقدّمة

بلغ عمْر برنامج «أبحاث» الذي أطلقته مؤسّسة اتّجاهات ثقافة مستقلّة في عام 2012، أكثر من عشر سنوات. والموضوعات التي ننشرها اليوم هي دراسات أُنجِزتْ احتفالاً بهذا البرنامج وبمرور ذكراه قريباً.

كان لي شرف مواكبة إطلاق برنامج «أبحاث» من بيروت، أنا وزملاء لي لا أنساهم. شاركت منذ ذلك الحين في تدريب الباحثين الشباب على طرائق البحث، وعلى التعامل مع أدواتهم وسياق بحثهم مهما كان موضوعه، وعُنيت بالإشراف على عددٍ محدّدٍ من هذه الأبحاث في البداية، ذلك أنّ البرنامج كان يُعنى بتوفير مشرفٍ خاصٍّ لكل مشروعٍ بحثيّ. بعد مرور السنوات الأولى من عمْر البرنامج، شاركت في الندوة التقييميّة التي عُقدت لتقييم البرنامج، وكان الحماس والتفاؤل بالنتائج وطريقة العمل كبيراً، ودافعاً للاستمرار.

يجب أن أؤكّد هنا أنّ أهميّة البرنامج تتأتّى من كونه يحاول أن يبني على المدى البعيد، ويتطلّع إلى أن يؤسّس للمستقبل، محاولاً تكوين باحثين جُدد، وما أحوج بلادنا لهذا الأمر! ولا أغالي - فقد درّست في المعاهد والجامعات لسنوات مديدة- وأرى أنّ مجتمعاتنا بأمسّ الحاجة إلى مثل هذا النوع من التأهيل. وهذه الحاجة تزداد وتصبح أكثر إلحاحاً بمرور الوقت.

الأبحاث التي تُنشر هنا؛ وهي أربعة: – من دورة 2021 – 2022- تندرج ضمن عنوان واحد: «أدوار الفنون على صعيد كتابة التاريخ خارج أطر السرديّات الرسميّة والمهيمنة». ويمكن أن نصنّف تلك الأبحاث في مجموعتين:

المجموعة الأولى: تتناول دراسة الأصوات والسمعيّات، أو الفنون والدراسات السمعيّة، وقد كتبها شابّان سوريّان هما: زاهر القاعي -المقيم في ألمانيا- الذي كتب عن أغاني الراب السوريّة والعربيّة:

شكلها، ومضمونها، وتطوّرها؛ وتالا شمس الدين -المقيمة في سوريا- وتناول بحثها أصوات المدينة تحت عنوان: «أصوات مكانيّة» من خلال دراسة نظريّة وميدانيّة ركّزت على ثلاثة شوارع في مدينة دمشق.

أمّا المجموعة الثانية: فهي تأتي تحت عنوان: «الفنون التشكيليّة وتطوّرها وتوجّهاتها». وقد قدّمتها باحثتان مخضرمتان، وهما: السوريّة المقيمة في فرنسا د. نور عسلية، والأستاذة الجامعيّة السودانيّة شامة الرشيد بابكير بالشراكة مع محمد عبد الرحمن حسن.

دراسة شامة بابكير هي دراسة مقارنة لأعمال الفنّان السوري مروان قصاب باشي، والفنّانة السودانيّة كمالا إبراهيم إسحاق. وتتيح هذه المقارنة استكشاف ملامح عامّة للفترة التأسيسيّة للحداثة العربيّة، ومساءلة تطوّر الوعي العربي من مرحلة الجمود في ظلّ دولة ما بعد الاستعمار إلى المرحلة التي اتّخذ فيها هذا الوعي بُعداً نقديّاً جذريّاً في نهاية القرن العشرين. كما يسأل البحث عن الكيفيّة التي تعامل بها الفنّانون مع قيود العولمة، وفي الوقت نفسه كيف عبّر الفنّانان عن انشغالات المجتمعات العربيّة بالتغيير، وكيف تعاملا مع الثقافة الغربيّة كمصدرٍ يضاف إلى مصادرهما المحليّة، مؤكّدين بذلك إمكانيّة التثاقف.

أمّا د. نور عسليّة، فهي تبحث في تأثير الحرب والعنف في سوريا، على تطوّر الفنّ والنظرة إليه، وهي تُركّز هنا على ظاهرة الالتزام في المشهد التشكيلي السوري ما بعد 2011 والفترة الممتدّة بعدها لأكثر من عشر سنوات. يتناول البحث هذه الظاهرة من خلال استعراض وتحليل المواضيع مركّزاً على المفردات الجماليّة التي ظهرت عبرها، والأشكال والمظاهر الفنيّة التي اتّخذها، وذلك عبر التوقّف عند تجارب فنّانين مُحترفين، ومساءلة ما تسمّيه الباحثة منتجات فنيّة تطبيقيّة. وتصنّف الباحثة -ضمن حقل الدراسة- المنتجات الفنيّة إلى نوعين، وتُدرجهما في صنفين من الفنون: فنّ شعبيّ أنتجه الهواة، وآخر أنتجه المحترفون، ومن خلال ذلك تدفع باتّجاه التساؤل حول ما هو شعبيّ، وما هو نخبويّ في الفنّ.

البحثان أدناه يتميّزان بالجدّة لجهة الموضوع. ويجب التنويه بأنّ هذه الخيارات تجاه مواضيع وحقول الدراسة هي موقف يسجّل للمؤسّسة لاهتمامهما بفتح أبوابٍ جديدةٍ للبحث وثيقة الصلة بالحياة اليوميّة والواقع المَعيش.

بالنسبة إلى دراسة الراب، عرّفَ الباحث بمجال الدراسة، وعمل على مساءلة أغاني الراب السوري وعلاقتها بالسياقات السياسيّة والاجتماعيّة التي يعايشها المجتمع السوريّ. موسيقى الراب أسلوبٌ

غنائيٌّ يُردَّدُ فيه الكلام الإيقاعي بمرافقةٍ موسيقيّة. كانت بداية ظهور موسيقى الراب، كما نعلم، في المجتمعات الأفروـأميركيّة في مدينة نيويورك، وكانت كلماتها في كثير من الأحيان تسلّط الضوء على العنف، والفقر، والعنصريّة تجاه السود، إضافة إلى العبوديّة. في المنطقة العربيّة، ظهر الراب في بداية التسعينيّات في دول المغرب العربي، ثمّ انتشر في البلدان الأُخرى. وقد شكّلت هذه الموسيقى واحدةً من المساحات النادرة التي تسمح للشباب بالتعبير عن أنفسهم بحريّة، بعيداً عن الرقابة. وهم يتعاملون بسخريةٍ، وشجاعةٍ، وشفافيّةٍ مع كل المواضيع المحظورة التي يميل المجتمع العربي إلى تجاهلها؛ أمّا في سوريا، وبعد بداية الأحداث المأساويّة، نلحظ أنّ هذه الأحداث نفسها أثرت وساهمت في انتشار موسيقى الراب السوري مع تزايد اهتمام الجمهور العربي.

نجد في أول الأبحاث المنشورة هنا، دراسة تالا شمس الدين «أصوات مكانيّة»، وهي دارسة جديدة ومهمّة، خاصّةً أنّها تتعامل مع الإدراك، وهذا غير مألوفٍ بعد في هذا المجال.

يُدرَكُ المكانُ من قِبل الإنسان من خلال الحواس: (الرؤية، السمع، الشم، اللّمس، التذوّق)، ولكلّ مدينة -يمكن القول تالياً- هويّتها الصوتيّة التي تختلف تبعاً للموقع الجغرافيّ للمدينة، وتاريخها، وثقافتها. يمكن تعريف الهويّة الصوتيّة على أنّها مجموعةٌ من الخصائص الصوتيّة المشتركة في مكانٍ ما، أو حيّ، أو مدينة. الأصوات، على وجه التحديد، هي التي تجعل المدينة قادرةً على منحنا شعوراً بأنّها تظلّ متطابقةً مع نفسها على نحوٍ حقيقي، أو متخيّل. وفي الوقت نفسه، نرى أنّ لكل مدينة مجموعة من الأصوات الخاصّة بها، الأصوات التي تجعل من الممكن التعرّف عليها، وبالتالي تمييزها عن مدينةٍ أُخرى، والتي لا يمكن للساكن إلّا أن يتعرّف عليها. تعتمد الهويّة الصوتيّة للمدينة على عددٍ لا يحصى من التقديرات الفرديّة، والتي غالباً ما تكون مدفونةً وخفيّةً في الذاكرة العميقة اللا-واعية. الدراسة تبحث في الهويّة الصوتيّة لمدينة دمشق، وبالتحديد ثلاثة شوارع منها. منذ عام 2011، ومع بدء الأزمة في سوريا، بدأ سكّان مدينة دمشق بسماع أصوات غريبة عنهم، كأصوات الانفجارات، أصوات القذائف، والرصاص، والطيران. كانت أصوات الحرب، وما تزال، مقيمةً في ذاكرة ووعي سكّان المدينة، الأصوات التي أصبحت مألوفة، حتى إنّها تشكّل جزءاً من هويّة المدينة.

ماري الياس

أصوات مكانية

تالا شمس الدين

«أول وجود الكون بالسماع، وآخر انتهائه من الحق بالسماع.
والعارف المحقّق هو في سماعٍ أبداً.»

أدونيس، الصوفية والسوريالية

الشكر

أتوجه بالشكر والامتنان لمؤسسة اتجاهات – ثقافة مستقلة لتقديمهم لي فرصة العمل على هذا البحث. ولكل من سنحت لي الفرصة بالعمل معه من المشرفين أ.توفيق الخوري، أ.حنان قصاب حسن، أ.فاروق مردم بيك.

كما أشكر د. ماريان نجيم، التي قدمت بسخاء المعرفة والخبرة الوفيرة، على توجيهاتها وملاحظاتها القيمة.

أ. مكسيم عبد اللطيف، المدينة له بأي عمل أنجزه، على دعمه وتشجيعه المتواصلين وتقديمه الكثير من المعلومات والآراء الهامة التي ساهمت في إنجاز هذا البحث.

د. إياس شاهين، د. سنا شمس الدين، على نصائحهم ومساعدتهم المستمرة.

عائلتي، أصدقائي، وزملائي، الذين أجابوا بصبر لا ينقطع على العديد من الأسئلة حول البحث.

المقدّمة

يشكل الصوت عنصراً غالباً ما يتم تجاهله في تصورنا للنسيج الحضري للمدينة. تُستخدم هنا قوة الموسيقى والصوت والضوضاء للدلالة على المكان (Atkinson, 2007)[1] وتعزيز هويته من خلال ربطه بحواس متعددة تزيد من إدراكنا للمدينة، وفهمنا لهويتها السمعية (aural)[2]. يقول مكسيم عبد اللطيف الباحث في علوم الموسيقا أن الأصوات التي نسمعها في المدينة هي صوت المدينة نفسه الذي يتغير مع الزمن. من هذا المنطلق نحن ننظر إلى المدينة كعنصر حيوي وعضوي يستمر في حياته على مدى تاريخه. صوت المدينة من هذا المنظور يصبح حوارها الداخلي، بل حتى جزء من لا وعيها. فالأصوات التي نسمعها اليوم في المدينة تختلف عن أصواتها منذ 50 سنة ومنذ 10 سنوات مضت. (عبد اللطيف، 2020)[3]

يحاول البحث معرفة ماذا تحاول المدينة أن تقول لنا في هذه المرحلة من تاريخها؟ ما هو شكلها عند إعادة النظر إليها من خلال أصواتها؟ كيف تؤثر فينا وفي مدننا هذه الأصوات؟ كيف نؤثر فيها؟ كيف تشكّلنا وتشكّل مدننا وكيف تساعدنا دراستها على فهم أكبر لأنفسنا وللمدينة باعتبارها مكون أساسي لشخصنا ومحدد لنمط حياتنا؟ من خلال الإجابة على أسئلة مثل: **كيف أثّر العقد الماضي على الشخصية السمعية للمدينة؟ وما هي التغيرات التي طرأت عليها؟**

يمكن تصنيف أصوات العقد الماضي في دمشق إلى ثلاث فئات تنقسم بشكل تقريبي حسب

---

(1) Rowland Atkinson, (2007), Ecology of Sound: The Sonic Order of Urban Space, In Urban Studies 44 (10): P.1905

(2) يصعب التمييز في اللغة العربية بين كلمات كـ voice, sound, acoustic, and aural تم استعمال ترجمة «سمعي» للدلالة على ما يتعلق بالأذن وعملية الاستماع وعلاقتها بالوعي، وليس الصوت بشكل مجرد.

(3) من حوار خاص مع مكسيم عبد اللطيف (2020) حول فكرة البحث عبر وسائل التواصل الاجتماعي.

الفترات الزمنية فيها إلى: 1- مرحلة الخوف (2011-2013): وفيها أصوات الصمت والترقب والخوف المضاد متمثلاً بأصوات المسيرات والمظاهرات بما تحتويه من شعارات وأناشيد. 2- مرحلة الصراع (2014-2018): وفيها أصوات الطيران، القذائف، الانفجارات وغيرها. 3- مرحلة العبثية (2019-2022): التي نعيشها في الوقت الحالي وهي المرحلة التي أخص الدراسة بها بما تحتويه من آثار المراحل السابقة بالإضافة لتكوينات سمعية جديدة سنحاول رصدها في البحث. وبهذا سنتمكن من التعرف بشكل أعمق على المدينة، ذاكرتها ولغتها. ومن خلال دراسة هذه الأصوات التي تنتجها وتصدرها المدينة يمكننا أن نحدد معالم غير مرئية لها ونرسم لها خريطة جديدة لا يمكن إدراكها عند تركيزنا على صورتها البصرية فقط،[2] وهنا نحاول تطبيق فلسفة بومي *(Gernot Böhme)* حول المغلف السمعي للمدن فلا ننظر إلى شكل المباني أو كيفية تنظيم المدينة، بل ما تسببه هذه الخصائص وتأثيراتها على المكان وكيف يمكن أن تحدد وتغير من تصرفات السكان. (Böhme, Elíasson, & Pallasmaa, 2014)[(1)] من خلال فهم وتحليل الأصوات المكانية في المدن باختلاف الأحداث التي تمر بها، نفهم علاقات المجتمع وسيروراته، الذي يمكّننا من إعادة تقييم البيئة المعيشية لدينا وتجديد وعينا.

تأتي أهمية البحث للعديد من الأسباب منها ما هو عام، في المجال الصوتي المعماري الاجتماعي، حيث مازالت الأبحاث والأفكار التي تتناول الموضوع مشتتة ومبهمة. يشرح سالتر وبليسر *(Barry Blesser and Linda-Ruth Salter)* هذه العقبة حيث أن الآلاف من الفنانين التشكيليين، المهندسين المدنيين، المؤرخين المعماريين، وعلماء الاجتماع، ابتكروا لغة رمزية شاملة وموحدة وأدباً واسعاً للعمارة المرئية، التي يعتمد أساسها الفكري على علم الآثار، الهندسة، التاريخ، علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، التطور وعلم النفس. في المقابل، وعلى الرغم من أن العمارة السمعية تشترك في نفس الأساس الفكري، فإن لغتها وآدابها متفرقة ومجزأة وبدائية. هناك أربعة أسباب رئيسية وراء ذلك: أولاً، الخبرات السمعية المكانية موجزة، ونفتقر إلى وسائل تخزين تراثها الثقافي والفكري في المتاحف والمجلات والأرشيفات. ثانياً، أسباب ثقافية وبيولوجية، فلغة وصف الصوت ضعيفة وغير مناسبة. ثالثاً، كون الثقافات أساساً تتجه نحو التواصل البصري، الثقافة الحديثة

(1) Gernot Böhme, (2014), Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture: P.51

لديها القليل من التقدير للأهمية العاطفية للسمع، وبالتالي لا تعلق قيمة كبيرة على فن الوعي السمعي المكاني. ورابعاً، لا يتم التعرف على الأسئلة حول العمارة السمعية بشكل عام كمجال شرعي للتحقيق الفكري، كما تقدم المدارس المهنية تدريب قليل أو معدوم في علم الصوتيات الفيزيائي أو الجماليات السمعية أو علم الاجتماع الحسي. نظراً لأن العمارة السمعية ليست تخصصاً معترفاً به، فإن مفاهيمها ليست جزء مهم من تيارنا الثقافي والفكري. (Salter, 2008 & Blesser)[1] ومنها ما هو خاص، حيث نلاحظ وجود شح كبير في دراسة أصوات المدن في مدننا العربية الغنية بالثقافات المتنوعة وعمرانها المميز بفعل مرور العديد من الحقب والحضارات التاريخية عليها.

ولهذا فإن البحث بشكل أساسي سيحاول إسقاط الدراسات العالمية للأصوات المكانية على أماكن محددة من مدينة دمشق. تأتي أهمية هذه الأصوات من المتغيرات العديدة والنادرة التي طرأت على المدينة، فنلاحظ فيها تراكيب سمعية معقدة. يحاول البحث دراستها، تعريفها ومعرفة نتاج كل منها وتأثيراته. فإعادة النظر إلى المدينة من خلال آذاننا، سيمكننا من رؤية وتحديد فجوات عمرانية حسية لن ندركها عند النظر إليها بأعيننا فقط. بالإضافة لمحاولة التأسيس لفكرة توثيق المدينة سمعياً وتصنيف أصواتها مكانياً وزمنياً، ابتداءً بالتركيز على المساحات الصوتية الناشئة خلال هذه الفترة وتحليل عناصرها لاستنباط البصمات الصوتية المحددة للمكان وتبعاتها على المكان والسكان، ودراسة التغيرات المكانية الناشئة بالتزامن مع نشوء هذه المساحات الصوتية ورصد عناصرها المعمارية.

هدف البحث استكشافي يحاول التوصل إلى أكبر قدر من المعلومات والآراء والحقائق عن الأصوات المكانية واستخلاص دلالتها ثم إسقاطها على المجتمع المدروس لإبراز سماتها الخاصة. ومنها كتابة نوتة بيانية للمدينة والتعبير عنها برسمها ووصفها، الذي من الممكن أن يبني تدريجياً بعض المفاهيم التي يمكن أن تساعد على الإجابة عن بعض الاسئلة المطروحة والكشف عن الإمكانات الاجتماعية العلمية للصوت في البيئة الحضرية.

يعتمد البحث على المنهج الاستقرائي في توصله للمعلومات حيث يبدأ بالجزئيات ليصل منها إلى قوانين وأحكام عامة من خلال ملاحظة الظواهر الصوتية بمدة زمنية معينة وتجميع البيانات

(1) Barry Blesser, and Linda-Ruth Salter, (2006), Spaces Speak, Are You Listening?: P.6

عنها للتوصل إلى مبادئ عامة وعلاقات كلية تربط بين المتغيرات التي يتناولها البحث. كما تمت معالجة معلومات البحث باتباع أسلوب البحث النوعي الذي يهدف بالدرجة الأولى إلى جمع بيانات نوعية تكون على شكل ملاحظات وتعليقات وآراء مكتوبة أو مشاهدة أو مسموعة يقدم فيها فهماً متعمقاً لمجال البحث.

تساعدنا دراسة البعد الصوتي للمكان لفهم أكبر له وللتحديات التي يمر بها وتوفر رؤية أوسع للمشاكل التي توجد فيه وإدراك لتأثيرها على حياتنا. فإذا قمنا باستبدال الأصوات بعناصر معمارية تشغل حيز من الفراغ، فكيف سيكون شكل مدننا؟ وما مدى قابلية العيش فيها؟ تؤثر عمارة المدن على نمط حياة سكانها، كذلك تؤثر عمارتها الصوتية عليها.

هنا يمكننا ملاحظة سيادة عدم الاكتراث أو «اللامبالاة» كنمط حياة في دمشق في ظل التغيرات الاقتصادية والسياسية التي عاشتها البلاد بسبب الأزمة. نتج عنها عشوائية وصخب متعب. كم هائل من الأصوات يتردد في كل ساعة من اليوم، يستقبلها الدماغ على شكل معلومات غالباً ما تعالج في اللاوعي مسببة إرهاق غير متعمد نبتدئ به يومنا.

تختلف هذه الأصوات من مكان لآخر وتختلف حدتها وكثافتها ومكوناتها مشكلة تكوينات سمعية عشوائية. ظهرت العشوائيات (عمرانياً) بسبب زيادة الكثافة السكانية وانعدام التخطيط بما يتناسب مع هذه الزيادة. بالمقابل توجد العشوائيات الصوتية حتى بأكثر الأماكن تنظيماً بالمدينة موضحةً بنية أعمق تجذراً من البنية البصرية. وكما أن إعادة دهن جدران منطقة ليس كفيلاً إلا بإصلاح بصري مؤقت، فكذلك سمعياً، لا يوجد حل واحد دون غيره قادر على حل المشاكل الصوتية الموجودة في المدينة فهي في البدء نتاج عن المجتمع بوضعه الأمني والاجتماعي والسياسي، وإصلاحها من إصلاح المجتمع.

ابتدأ البحث بدراسة ظاهرة الصوت وفق عدد من المتغيرات المتعلقة بالأزمة من خلال جمع البيانات الأولية عبر الملاحظة وأخذ بعض التسجيلات كأداة للبحث لفهم ومراقبة تغيرات الظاهرة، تبعه عدد من التجارب كتجربة البطاقات البريدية الصوتية، الرحلات الصوتية وعدد من المقابلات. كي أتمكن من احتواء النتائج وضبط الدراسة، تم اعتماد عينة دراسة (غير عشوائية – غرضية) مبنية على تقسيم الباحثين باتيستي وبويغ *(Vincent Battesti and Nicolas Puig)* للمدينة الصوتية، بأخذ ثلاث عينات لأماكن تشكل نقاط علام لمدينة دمشق، تمت فيها دراسة وتحليل الصوت وخصائصه وتحديد العلامات الصوتية المميزة فيه. حيث مُثّلت «المدينة النشطة» بشارع

الملك فيصل، و«المدينة في حالة الحركة» بجسر الرئيس، و«مدينة العلاقات» بمقهى الكمال. داخل الإطار الزمني الحالي من منظور العقد الماضي.

الإجراءات المتبعة تمّت في البداية بتسجيل مقاطع صوتية عشوائية في مدينة دمشق، الذي بدا منطقياً أن يتم بطريقة عشوائية تعكس روح المدينة المشتتة وكيفية تشكّلها الفسيفسائية ونموّها غير الممنهج. هذه المدينة باحتوائها على الكثير من المتناقضات المتقاربة في المسافة، تزيد من حدة وتباين الأماكن فيها الذي يجعل أصواتها مثيرة للاهتمام باحتوائها على العديد من الطبقات المتداخلة. دراسة الأماكن العامة فقط لم تكن كافية للإحاطة بأصوات المدينة، لهذا وجدت ضرورة للقيام بمقابلات يتحدث بها الأشخاص عن أصوات مساحاتهم الشخصية وتجاربهم الخاصة مع الصوت. بالإضافة لما وجدته من نتائج في التحليلات الصوتية، أردت اختبار فرضية إمكانية التعرف على الأماكن من خلال أصواتها. في البدء اعتمدت في المقابلة على منهجية البطاقات البريدية الصوتية (aural postcards) التي تقوم على إسماع الأشخاص تسجيل لمكان معين بوقت محدد وسؤالهم إن كان باستطاعتهم تحديد هذا المكان وإن أمكن تحديد الوقت أيضاً. تتطلب هذه التجربة معدات خاصة كسماعات الأذنين بالإضافة لمكان هادئ يستمع فيه الأشخاص الذين تم اختيارهم بشكل عشوائي للتسجيلات وهذا يتطلب تحديد موعد مسبق مع المتقابلين لاستغراق المقابلة وقتاً طويلاً بين الاستماع والإجابة والشرح. عند محاولة إجراء هذه التجربة مع عدد قليل من العامة (5 أشخاص) كانت أغلب الإجابات إيجابية بسبب اختياري لأماكن مميزة نسبياً في المدينة، أما الإجابات التي لم تتعرف على المكان فكانت غالباً لعدم زيارتها له سابقاً. لكن لم يبدي المتقابلون اهتماماً بشرح الأسباب التي أدت بهم للتعرف على المناطق المسجلة. بعد إيقافي عن القيام بالمقابلات في الأماكن العامة وطلب تصريح أمني للقيام بها، أكملت المقابلات مع عدد من المعارف والأصدقاء مع الحرص على تنوع أماكن سكنهم وأعمارهم وخلفياتهم الاجتماعية. بطرح عدد من الأسئلة المفتوحة ذات طابع شخصي وسردي يعطي فرصة للأشخاص لعكس تجاربهم الخاصة على الأصوات. هذه المعلومات أعطتنا إمكانية المقارنة بين أصوات الماضي والحاضر لحصر الاختلافات بينهما.

الأساليب التي تم اتباعها لعرض وتحليل البيانات بالنسبة للدراسات الصوتمكانية كانت من خلال تفكيك المشهد الصوتي إلى أحداث صوتية فردية وتصنيفها بناءً على دراسات أبحاث سابقة

تسمح لنا بالحصول على إجابات الأسئلة المطروحة بالبحث. وإسقاط هذه البيانات لتشكيل نوتة بيانية *(graphic score)* لكل من الأمكنة المدروسة تمكننا من رؤية هذه الأمكنة الصوتية. أما المقابلات فتم جدولة البيانات وتبنيد القضايا التي تطرق إليها المتقابلون لاستخلاص أدق النتائج.

وهكذا تم **تقسيم البحث** إلى ثلاث فصول، (الفصل الأول) يحتوي على قراءات ومفاهيم تساعدنا لاستكشاف واستبصار مسار البحث. ويعنى بالمراجعة الفكرية بما تحتويها من أدبيات وأبحاث سابقة. تم تصنيفها إلى: (أولاً)، المفاهيم الأساسية التي تغطي المبادئ العامة للبحث وتهيئ القارئ للمناقشة. هذه المفاهيم هي: 1- الصوت 2- المكان 3- الإدراك الفردي.

(ثانياً)، يحتوي على مسلمات البحث وهي خلاصة أبحاث سابقة سيتم اعتمادها أثناء التحليل في البحث.

وتنقسم إلى: 1- نظرية WSP (مشروع المشاهد الصوتية العالمي) الذي يحلل البيئات الصوتية لعناصرها الأولية اعتماداً على كيفية الإدراك البشري لها. 2- نظرية باتيستي وبويغ للأصوات الحضرية، وهي أحد نتائج بحثهما عن أصوات القاهرة وكيفية اختبار السكان للبعد الصوتي في مدينتهم. 3- نظرية شيفر، الذي وضع عدة طرق لتصنيف الأصوات بشكل شامل، يمكن دمجها أو استخدام أحدها حسب الحاجة. يعتبر التقسيم الثلاثي الذي اقترحه شيفر للأصوات البشرية والطبيعة والأصوات الكهربائية / الميكانيكية، إحدى الطرق لتنظيم الأصوات الحضرية. فهو يوضح أن التمييز بين هذه الفئات الثلاث للأحداث الصوتية يفيدنا في معرفة نوع الأصوات التي لها تأثيرات إيجابية أو سلبية أكثر على حياة السكان.

أما (الفصل الثاني) فيحتوي على الدراسة والمنهجيات المتبعة في البحث وتتألف من: (أولاً)، التحليلات التي تمت دراستها على ثلاث أماكن في دمشق 1- شارع الملك فيصل 2- جسر الرئيس 3- مقهى الكمال.

(ثانياً)، المقابلات وتم تصنيف المعلومات فيها إلى: 1- الخارج 2- الداخل 3- الصدى

(الفصل الثالث) ويحتوي على تحليل البيانات حيث تم تقسيمها إلى: (أولاً)، النتائج. و(ثانياً)، النوتات البيانية

ونهايةً (الخلاصة والتوصيات) يتبعها (فهرس المصطلحات) الذي يحتوي على تعاريف مصطلحات البحث والمراجع.

الفصل الأول: مراجعة الإنتاج الفكري

نلاحظ أهمية الصوت والسمع واستخدامهما في العديد من مجالات الحياة، فمثلاً في الأفلام والمسلسلات (وهنا نعني الأصوات الخلفية وليس الموسيقا التصويرية أو المحادثات) يتم دراسة الأصوات من قبل مصممي الصوت لخلق تجربة متكاملة والمساعدة في سرد قصة الفيلم. فالصوت هو الطريقة الوحيدة التي يمكن من خلالها تكوين الفضاء والأماكن في الدراما الصوتية. وفي الفنون التطبيقية، حيث يمكن تفكيك المشهد الصوتي إلى أحداث صوتية فردية يتم تجميعها لاحقاً من أجل تشكيل مجمعات صوتية فنية. مثلاً أعمال الفنان الأردني لورانس أبو حمدان، تركز على التأثيرات السياسية على السمع وأخص بالذكر عمله بعنوان: *Saydnaya (the Missing 19dB)* الذي يعرض ذكريات ما سمعته مجموعة من سجناء سابقين في سجن صيدنايا في سورية. (Hamdan, 2017)[1] وبالتأكيد يتم كذلك استخدام الصوت والموسيقى من قبل الحكومات على العديد من المستويات لفرض السيطرة والقوة السياسية. كما تم استعمال الأسلحة الصوتية في الولايات المتحدة الأمريكية لفرض الرقابة الاجتماعية مثل الأسلحة الصوتية ذات التردد المنخفض جداً التي تقوم بتحطيم الأعضاء الداخلية للإنسان عند تطبيقها بكامل قوتها. كما باستطاعتها أن تعزل فرد معين عن غيره عن طريق تطبيق طبقة صوت عالية جداً يستطيع وحده سماعها، أو السيطرة على مجموعة معينة من الأفراد في المجتمع، كالمراهقين مثلاً حيث يتم استعمال طبقة صوتية بإمكانهم فقط سماعها دوناً عن البالغين تسبب لهم الإزعاج دون أن يدركوا وجودها حتى. أو كما نشاهد في فيلم ستانلي كوبريك *A Clockwork Orange (Stanley Kubrick)* استخدام قوة الموسيقى للتلاعب بسلوك الأفراد. أما من حيث الأدبيات والأبحاث سيتم في هذه المراجعة تسليط

(1) لورانس أبو حمدان، (2017)، صيدنايا، [http://lawrenceabuhamdan.com/saydnaya].

الضوء على بعض المفاهيم والأفكار التي تضمنتها. والتوسع في نظريات الأبحاث السابقة التي سيتم اعتمادها كمسلمات في البحث.

أولاً- ثالوث البحث

يتم إدراك المكان من قبل الإنسان من خلال الحواس (الرؤية، السمع، الشم، اللمس، التذوق)، نخصص منها حاسة السمع.

لا ندرك عادةً أهمية السمع في التجربة المكانية. فهو يوفر لنا القدرة على الربط بين مستويات عميقة من الإدراك، بين إدراكنا الداخلي للمشاعر والأفكار والذكريات، وإدراكنا الخارجي للظواهر الفيزيائية كما تحدث في العالم المادي. بهذا نرى أنه يبني ويوضح تجربة وفهم الإنسان للفضاء.

يتم تعريف الصوت المكاني من خلال العلاقة النوعية بين الصوت، المكان والمستمع. ولهذا ينظر إلى كل من هذه العناصر على نفس القدر من الأهمية في دراسات الأصوات المكانية حيث تشكل جزء لا يتجزأ في عملية الاستماع.

سيتم عرض بعض الأساسيات لكل من هذه العناصر (الصوت – المكان – الإنسان) وكيفية عملها وتفاعلها مع بعضها.

1- الصوت

«في البدء كانت الكلمة»[1].

تحدث شيفر *(R. Murray Schafer)* المؤلف الموسيقي الكندي ومؤسس مشروع *World Soundscape Project*، عن أصل الأصوات وتاريخها، فيذكر أنه تم الإعلان عن حضور الله لأول مرة على أنه «اهتزاز عظيم بصوت الكون». وأن كلمة «الله» بالأصل جاءت للإنسان من خلال الأذن وليس العين. ولهذا يأمل الإنسان، من خلال عزف الآلات وإحداث ضوضاء مؤثرة، بلفت انتباه أذن الله. (Schafer, 1994)[2] تحدث بدوره المؤرخ والتر أونج *(Walter J. Ong)* عن تحول الثقافات

(1) إنجيل يوحنا 1: 1

(2) R. Murray Schafer, (1994), The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world: P.27

من شفهية إلى مكتوبة وكيف أثر هذا التحول على الوعي البشري. فنسبةً للثقافات الشفهية، يعتبر الكون حدثاً مستمراً يوجد الإنسان في مركزه. حيث يكون الإنسان هو مركز العالم. (Ong, 1991)[1]
كما أوضح المعماري الفنلندي يوهاني بالازما *(Juhani Pallasmaa)* هذه الفكرة بشرحه كيف تتمايز الأماكن من خلال الأصوات كما تتمايز بصرياً عند رؤيتها ورؤية صور لها، لكن بسبب هيمنة الحاسة البصرية المتزايدة منذ زمن، ابتداءً من الإغريق وانتهاءً بتأثير التكنولوجيا في عصرنا الحالي المبني على الإنتاج والاستهلاك السريع للصور والمواد ورؤية كل شيء كسلعة، تم إهمال وقمع الحواس الأخرى. مضيفاً أن الإنسان لم يكن دائماً تحت هيمنة الحاسة البصرية، بل لطالما كانت حاسة السمع هي المهيمنة في البدء، حتى تم اختراع الكتابة وتم الانتقال من التواصل الشفهي إلى المكتوب. وأنه من المثير للتفكير أن خسارة الإحساس بالتمركز في العالم المعاصر يمكن أن يُعزى، جزئياً على الأقل، إلى اختفاء سلامة الصوت العالمية. (Pallasmaa, 1996)[2]

فيما يخص الانطباع الذي يولده الصوت، يشرح أدونيس في كتابه (الصوفية والسوريالية) مبيناً كيف يحفز الصوت في عقل الإنسان «الإدراك الداخلي» الذي يعنى بالأفكار والمشاعر والروحيات. حيث يقول: «لطالما كانت «الصورة» حسية، تشد الإنسان إلى المحسوس والمادي، مما يضلله ويبعده عن غير المحسوس/ ما وراء الشيء ما وراء الصورة. فالانطباع الذي تولده الصورة حسي أولا- أما الانطباع الذي يولده الصوت (الكلام- في النص الأصلي) فتجريدي يأتي من العقل أو النفس أو القلب. والصورة انعكاس بشكل أو بآخر لواقع موجود مسبقا فهي بشكل أو بآخر (تقليد) أما الصوت فتسمية للأشياء وخلق للواقع. ولهذا فإن الاكتفاء بمحاكاة ظاهر الشيء (تصويره واقعياً- كما يبدو للعين) لا يقدم منه إلا جزءه السطحي، عدا أنه تكرار لا يجدي لهذا نخطئ الشيء حين لا نصور إلا سطحه الظاهري ولكي نصيبه لابد من أن نتصوره- أي نؤول دلالته ومعناه، وأن نصوره، من ثم، وفقا لهذا التصور.» (أدونيس، 1992)[3]

يتوضح هذا «الإدراك الداخلي» في رواية ألبير كامو (الغريب)، حيث يدرك داخلياً ذكريات أصوات الجزائر، مدينته الأصل، التي كان قد أدركها سابقاً «إدراكاً خارجياً» عند إعادة استحضارها

(1) Walter J Ong, (1991), Orality and Literacy: The Technologizing of the World: P.73

(2) Juhani Pallasmaa, (1996), The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses: P53

(3) أدونيس، (1992)، الصوفية والسوريالية: ص197

في عقله محفزة مشاعر وذكريات أطلق عليها تسمية «صدى» تشابه في المعنى «الانطباع» الذي ذكره أدونيس سابقاً. فيقول: «خلال جلوسي في ظلام زنزانتي، أدركت صدى في عقلي المتعب، كل الأصوات المميزة لمدينة أحببتها، ولساعة معينة من اليوم كنت أستمتع بها دائماً بشكل خاص. صيحات فتيان الصحف في الجو الواهن، النداءات الأخيرة من الطيور في الحديقة العامة، صرخات بائعي الشطائر، وصرير الترام على القادمين المنحدرين من البلدة العليا، ودوار خفيف في الرؤوس بينما كان الظلام يتسلل إلى المرفأ.» (Camus, 1983)[1]

أما إذا أردنا فهم الصوت فيزيائياً من منظور علم الصوتيات، تم تعريف الصوت في كتاب (النظريات الموسيقية والهارموني) بأنه سلسلة من التضاغطات والتخلخلات التي تنتقل في الوسط المادي إلى أن تصل إلى طبلة الأذن فتسبب اهتزازها، وبالتالي تؤدي إلى الإحساس بالسمع. وتم تصنيف خصائص الصوت بأربع خصائص هي:

1- ارتفاع الصوت: درجة حدة الصوت فكلما كان الصوت أكثر ارتفاعاً زادت حدته، وبالعكس. ويتعلق بالهرتز حيث أنه كلما زاد الهرتز ارتفع الصوت، وكلما نقص الهرتز انخفض الصوت.

والهرتز (التواتر) ويرمز له ب Hz: وهو وحدة قياس عدد الهزات في الثانية. والجدير ذكره هنا أن الجهاز السمعي عند الإنسان يستقبل الموجات الصوتية التي تواترها (الهرتز) مابين 16 هرتز و20 ألف هرتز.

مفهوم ارتفاع الصوت مرتبط مع مفهوم (الديابازون)، المساحة الصوتية. وهو بالتعريف، التعداد العام للأصوات البشرية، أو لأصوات الآلات، ابتداءً من أخفض نوتة حتى أعلى نوتة. (أي أن الديابازون Diapason هو المساحة الصوتية التي يمكن أن تغطيها آلة معينة أو نوع معين من الصوت البشري، ابتداءً من أقل هرتز ممكن وانتهاءً بأعلى هرتز ممكن). وتقسم المساحة الصوتية إلى عدة مسافات صوتية (ريجسترات Register)، حيث أن الريجستر هو جزء من المساحة الصوتية، يتسم بلون (طابع) واحد.

2- المدة: وهي الزمن (الذي يتجلى بأجزاء إيقاعية)، ويبقى الصوت فيه مستمراً. وبالتالي كلما زاد زمن بقاء الصوت مستمراً (أي زمن الاهتزاز)، كلما زادت المدة، والعكس صحيح.

---

(1) Albert Camus, (1972), The Outsider: P.98, 104

3- الشدة: وتعني قوة الصوت، وهي تتعلق بسعة (مطال) الاهتزاز. حيث أنه كلما زادت السعة، زادت الشدة. والعكس صحيح.

4- الطابع: وهو لون الصوت (أو شخصية الصوت)، الذي يميز بين صوتين متساويين بالشدة، والمدة، والارتفاع. يتعلق الطابع بأمور متعددة (المادة التي يصدر عنها الصوت، طريقة إصدار الصوت، طريقة العزف، الأكوستيك، والمسافة التي ينتشر فيها الصوت). ويرتبط بشكل خاص، بالهارموني الطبيعي للصوت (Overtune). ويجب أن نتوقف عند هذا المفهوم، لكي نفهم طابع الصوت أكثر.

الهارموني الطبيعي للصوت: إن كل صوت في الطبيعة[1]، يتكون من صوت أساسي، ومجموعة من الأصوات المرافقة له أو ما يسمى بالطيف الهارموني. حيث أن كل صوت أصلي (أساسي)، يصدر له بشكل مثالي، طيف هارموني، تواتراته هي من مضاعفات الصوت الأصلي (الأساسي). هذه الأصوات المرافقة تندمج مع الصوت الأساسي، وتكسبه طابعه الخاص. (شادي كرم، 2011)[2]

2- المكان

لفهم المكان، تم تطوير العديد من النظريات التي تحاول التعامل مع العناصر المختلفة المكونة له. يتم التركيز دائماً على جانب معين مثل الإدراك الفردي أو البناء الاجتماعي. ولكن سواء كانت المفاهيم تدرس هوية المكان، مكان التعلق، تأثير المكان، أو التبعية للمكان: فهم جميعًا يهتمون بالعلاقة بين الفرد والمكان. إن الجمع بين معظم هذه الأفكار بطريقة عامة للغاية هو مفهوم يعود إلى سبعينات القرن الماضي حيث ظهر في البحث الجغرافي تحت اسم: الإحساس بالمكان (Stedman, 2001 & Jorgensen)[3]. «الإحساس بالمكان - هو العبارة التي يستخدمها العديد من الجغرافيين عندما يريدون التأكيد على أن الأماكن مهمة لأنها محور المشاعر الشخصية. كما ويفترض العديد من الجغرافيين وعلماء الاجتماع والأنثروبولوجيا، مع ذلك، أن الأماكن ليس لها معنى متأصل، بل هي فقط المعاني التي يعطيها البشر لها.» (Rose, 1995)[4]

---

(1) أما الأصوات النقية لا تملك طيفاً هارمونياً، فلا وجود لها إلا في الموسيقى الإلكترونية.

(2) شادي كرم، ديسم جلو، نزار قرفول، عمر جمول، (2011)، النظريات الموسيقية والهارموني: ص11-17

(3) Bradley S. Jorgensen, and Richard C. Stedman, (2001), Sense of place as an attitude: Lakeshore owners attitudes toward their properties: P.233

(4) Gillian Rose, (1995), Place and identity: A sense of place, In A Place in the World: P.88-98

المدينة هي مكان. على الرغم من أننا قد نعتبر المدينة كيان مجرد، إلا أنها نتاج الإدراك الفردي: يوضح عالم الجغرافية توان *(Yi-Fu Tuan)* «يعيش الناس في نفس المدينة، حتى في نفس الجزء من المدينة، ومع ذلك يدركون عوالم مختلفة.» (Tuan, 1974)[(1)]

كما تحدث ويسمان *(Torsten Wissmann)* عن علاقة الأصوات بالمدن والتي تتمثل بما يعرف بدراسات البيئة الصوتية (Sound Ecology)، موضحاً هيمنة العنصر المرئي على المفردات الحضرية المعيارية. وأنه لطالما تم إهمال الصوت في الدراسات الحضرية. تساعد حركة المرور والموسيقى واللغة والطبيعة، كأمثلة أولية، على إنشاء مناظر صوتية فريدة من نوعها ضرورية للطابع القائم على المكان لكل مدينة، ولا ينبغي أن تفشل دراسة مشاهد المدينة هذه في تضمينها. (Wissmann, 2014)[(2)]

وعن البيئة السمعية (Acoustic Ecology)، ناقش شيريدان ولينغن*(Thomas Sheridan, Karen van Lengen)* أن مدارس الهندسة المعمارية يجب أن تتضمن الاعتبارات السمعية المناسبة من أجل تحقيق بيئة مبنية أكثر ثراءً وإرضاءً. (Van Lengen, 2003 & Sheridan)[(3)]

وبهذا يرتبط مفهوم العمارة السمعية مع البيئة الصوتية والشعور بالمكان، كما أدرك وود وبيغنل *(Hope Bagenal, Alex Wood)* في أطروحتهم حول الصوتيات المكانية، الجوانب الاجتماعية والثقافية للعمارة السمعية. (Wood, 1931 & Bagenal)[(4)]

تحدث العديد من الباحثين عن العمارة السمعية بأشكال مختلفة، شيفر، أنشأ تلاميذ قاموا بتوسيع وتطبيق أفكاره الأساسية بشغف من خلال صياغة مفهوم المشهد الصوتي كمزيج من العمارة السمعية ومصادر صوتية أخرى. (Schafer, 1994)[(5)]

أما بالازما، الذي رفض غطرسة الهيمنة البصرية، اعتبر أن العمارة الحسية موضوع شامل يتضمن العمارة السمعية. وأن هذا الأمر ينطبق على المدن، فكل مدينة لها صدى يعتمد على نمط وحجم

---

(1) Yi-Fu Tuan, (1974), Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values: P.248

(2) Torsten Wissmann, (2014), Geographies of Urban Sound: P.1

(3) Thomas Sheridan, and Karen van Lengen, (2003), Hearing architecture: Exploring and designing the aural environment.

(4) Hope Bagenal, and Alex Wood, (1931), Planning for Good Acoustics

(5) R. Murray Schafer, (1994), The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world

شوارعها والأنماط والمواد المعمارية السائدة. حيث يشرح كيف يختلف صدى مدينة النهضة عن صدى مدينة الباروك بالمقارنة مع مدننا التي فقدت صداها تماماً بقوله: «مساحات الشوارع المعاصرة واسعة ومفتوحة لا تعيد لنا الصوت. الموسيقى المسجلة المبرمجة للمراكز التجارية والعامة تقضي على إمكانية استيعاب الحجم الصوتي للفراغ. لقد أعمت آذاننا». (Pallasmaa, 1996)[1]

تناول بليسر وسالتر مفهوم العمارة السمعية بشكل مستفيض وأشاروا للعديد من جوانبها (Salter, 2008 & Blesser)[2]، أحدها يتضح بإمكانية تأثير العمارة السمعية على مزاجنا وارتباطاتنا. على الرغم من أننا قد لا نعي أن العمارة السمعية هي نفسها محفز حسي، فنحن نتفاعل معها. قد نشعر بغرفة معيشة باردة أو دافئة بغض النظر عن درجة حرارتها الفعلية، أو قد تشعرنا محطة قطار بالوحدة بغض النظر عن مظهره الفعلي. أصوات الكاتدرائيات الكبرى يمكنها خلق أجواء رائعة، كما يمكن تعزيز خاصية التأمل الهادئ في المصلى، المصاعد يمكنها إنتاج الشعور بالانغلاق، وفي درجات أخرى، تولد رهاب الأماكن المغلقة. أصوات الأماكن المفتوحة يمكنها إنتاج مشاعر الحرية أو انعدام الأمان.

كما تحدثوا عن إمكانية وجود بعد اجتماعي أيضاً للعمارة السمعية. على سبيل المثال، رخام أرضيات وجدران بهو مكتب تعلن بصوت عالٍ وصول الزوار من خلال عكس أصداء خطواتهم. في المقابل، السجاد السميك، والأثاث المنجد، والستائر الثقيلة، تعمل جميعها على منع الحوادث أو الأصوات المنعكسة، فهي تقوم بكتم صوت هذا الإعلان. وبالتالي، فإن العمارة السمعية للردهة تحدد ما إذا كان الدخول هو حدث عام أو خاص. عند تطبيقها على غرفة المعيشة، نفس تلك الصفات الصوتية تحمل معنى مختلف: بارد، قاس، قاحل، على عكس الدفء، ناعمة وحميمة. في بعض الأماكن الدينية، يمكن إنتاج صدى ينقل إحساساً بالرهبة والخشوع. كما هو الحال مع كل الجوانب الحسية للعمارة، القيم الثقافية والوظائف الاجتماعية تحدد الآثار العرضية للسمات المكانية. في بيئات اجتماعية مختلفة، نفس الميزات الصوتية لها معاني مختلفة، والتي تؤثر على مزاج وسلوك الناس في تلك الأماكن. (Wilkes, 2010 & ,Cavanaugh, Tocci)[3]

أما عن كيفية تصميم وبناء هذه العمارة السمعية ومن هم مصمموها أجاب بليسر وسالتر

(1) Juhani Pallasmaa, (1996), The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses: P55

(2) Barry Blesser, and Linda-Ruth Salter, (2006), Spaces Speak, Are You Listening?: P.1-6

(3) Gregory C. Tocci, Joseph A. Wilkes, William J. Cavanaugh, (2010), Architectural Acoustics: Principles and Practice: P.134

بإمكانية تحديد المهندس المعماري لمكان في بعض الأحيان، ولكن في كثير من الأحيان، تكون العمارة السمعية هي النتيجة العرضية للقوى الاجتماعية والثقافية غير ذات الصلة. فمثلاً، تمتلك الكاتدرائيات القديمة عمارة سمعية دون وجود معماريون سمعيون لها. والمدن لديها عمارة سمعية تنشأ من الجغرافيا الطبيعية والتضاريس، وكذلك من البناء غير المنسق للشوارع والمباني. الأبنية السكنية لها بنية سمعية تحددها تقاليد التصميم وميزانيات البناء. لأنه عندما يتم إنشاء العمارة السمعية للعديد من الأماكن الحديثة بواسطة مهندسين معماريين ومصممي ديكور داخلي، فإن الأثر الصوتي يأخذ القليل من اهتمامهم عند قيامهم بتصميماتهم. غرف المعيشة والمطاعم والسيارات أمثلة على مثل هذه المساحات. وهكذا توجد العمارة السمعية بغض النظر عن تشكل السمات الصوتية للمكان: بشكل طبيعي أو عرضي أو عن غير قصد أو قصد.

كما تم ذكر إمكانية تطوير قدرتنا على فك رموز السمات المكانية باستخدام مجموعة واسعة من الإشارات الصوتية، وبها يمكننا بسهولة تصور الأشياء والهندسة المكانية ويصبح بإمكاننا «الرؤية باستخدام آذاننا». فمثلاً عندما نسمع كيف تتفاعل الأصوات من مصادر متعددة مع العناصر المكانية المختلفة، يمكننا تعيين شخصية محددة للعمارة السمعية. وحتى إذا ظلت مصادر الصوت دون تغيير، فإن العمارة السمعية ستتغير. ومن هنا وصل بليسر وسالتر إلى نتيجة مفادها بأن كل مكان له بنية سمعية خاصة به. (Salter, 2008 & Blesser)[1]

3- الإدراك الفردي

أكدت العديد من الدراسات على أهمية الإدراك الفردي في استقبال الأصوات من حولنا. وضحت الدراستين التاليتين بعض من آثار الإدراك الفردي على حاسة السمع. تحدث *(Tocci, Wilkes, Cavanaugh)* عن الصوتيات في العمارة. ووجدوا أنه إذا فكرنا في الصوت والصفات المختلفة التي يمتلكها، فعلينا أن نعلم أن الإدراك الفردي يلعب دوراً رئيسياً فيما نتصور وكيف نتصوره. وأن ما يتم سماعه يعتمد فقط على عقل المستمع. فمن منظور علم الظواهر *(phenomenology)*، دون المصدر لن يكون هناك شيء للاستماع إليه. (Wilkes, 2010 & ,Cavanaugh, Tocci)[2]

(1) Barry Blesser, and Linda-Ruth Salter, (2006), Spaces Speak, Are You Listening?: P.1-6

(2) Gregory C. Tocci, William J. Cavanaugh, Joseph A. Wilkes, (2010), Architectural Acoustics: Principles and Practice: P.134

وتحدث *(Gerry, Faux, Trainor)* عن كيفية سماعنا للأصوات. حيث أكدوا على أن إمكانية سماعنا للصوت تعتمد ليس فقط على بعد مسافتنا عن المصدر ولكن أيضاً على النطاق الصوتي المحيط والقدرات الفردية لجهاز الاستقبال، أي المستمع. فكلما كبر المستمع، كلما كان سمعه أسوأ وأقل دقة. أما في بيئة هادئة، يتم سماع الأصوات بشكل أفضل من تلك التي يتم سماعها داخل بيئة صوتية تحتوي على مصادر صوتية أخرى مخفية. (في سكون الليل، يبدو أننا نسمع أصواتاً بعيدة أكثر مما نسمعها في صخب وذروة النهار). (Trainor, 2010 & ,Gerry, Faux)[1]

بينما تحدث ديفيد هاوز *(David Howes)* عن العمارة السمعية في سياقها الثقافي، قائلاً إن الاستماع مع الفهم يعتمد على الثقافة بدلاً من بيولوجيا السمع، لهذا يجب على الوعي السمعي المكاني مراعاة مقاطعة الأنثروبولوجيا الحسية. ولتقييم العمارة السمعية في سياقها الثقافي، يجب التأكد من كيفية إدراك السمات الصوتية: من قبل من، وتحت أي شروط ولأي غرض وبأي معنى. (Howes, 1991)[2]

تم شرح مفهوم الوعي السمعي المكاني بشكل مفصل من قبل بليسر وسالتر، فيوضحان تجليه في أربعة طرق مختلفة على الأقل. أولاً، تأثيره على سلوكنا الاجتماعي. بعض المساحات الصوتية تعزز الخصوصية السمعية أو تزيد الشعور بالوحدة. بينما تعزز مساحات أخرى التماسك الاجتماعي. ثانياً، تساعدنا على توجيه أنفسنا والتنقل في المكان. سماع الأشياء والأسطح الصوتية يكمل الرؤية، وفي حالة الظلام أو الإعاقة البصرية يحل محل الرؤية بالفعل. ثالثاً، يؤثر على إحساسنا بجماليات المكان. فمثلاً مساحة خالية من الميزات الصوتية مملة مثل الجدران الرمادية القاحلة. تماماً كما يمكن للزينة المرئية جعل مكاناً ما مرضياً جمالياً للعين، كذلك يمكن للزينة السمعية فعل ذلك للأذن، عن طريق إضافة الثراء السمعي في المكان. رابعاً، يعزز الوعي السمعي المكاني تجربتنا من الموسيقى والصوت. فتندمج الأصوات المادية لمساحة موسيقية مع مصادر الصوت لخلق تجربة سمعية موحدة. ثم يصبح الفضاء امتداداً للموسيقى أو شكل فني صوتي يؤدى داخله.

كما تم شرح بعض الحقائق التي تؤثر على إدراكنا «الخارجي» للأصوات. فذكروا قدرة البشر الفطرية للشعور بالمكان من خلال الاستماع، نادراً ما يتم الاعتراف بها. وغالباً ما يُعتقد انحصار مثل

(1) David W Gerry, Ashley L Faux, Laurel J Trainor, (2010), Effects of Kindermusik training on infants’ rhythmic enculturation: P.95

(2) David Howes, (1991), The Varieties of Sensory Experience.

هذه القدرة للخفافيش والدلافين. لكن استشعار الصفات المكانية لا يتطلب مهارات خاصة، كل البشر يملكونها، فقدرة استشعار المكان البدائية هي جزء أساسي من جيناتنا الوراثية. على سبيل المثال، عند عصب أعيننا، يمكننا جميعاً تقريباً الاقتراب من جدار دون لمسه فقط من خلال الانتباه للطريقة التي يغير بها الجدار توازن تردد الضجيج في الخلفية. وبالمثل، فأصوات خطواتنا تشير إلى موقع الأدراج والجدران والأسقف المنخفضة والأبواب المفتوحة. لجعل هذا أكثر وضوحاً يضرب بليسر وسالتر عدة أمثلة: تجول في منزلك أثناء الاستماع إلى الموسيقى الصاخبة عبر سماعات الرأس، ثم أعيد التجربة مرة أخرى بدون سماعات الرأس. لاحظ الأصوات الواضحة لحذائك على أرضية الأدراج غير المغطاة بالسجاد كيف توفر ثقة بالتوجه، خاصة عندما تكون أعيننا مركزة في مكان آخر. عند الزحف عبر الكهوف الموجودة تحت الأرض، يمكن للمستكشفين قياس عمق ممر مظلم من خلال صداه. كتوضيح بسيط لكيفية سماع شيء ما لا يصدر في حد ذاته أي صوت، تخيل جداراً مسطحاً يقع على مسافة ما. عندما تنعكس موجة تصفيق صوتية من هذا الجدار، نسمع انعكاسها كصدى واضح. تحدد المسافة عن الجدار بتأخر وصول الصدى، تحدد مساحة الجدار بشدة الصدى، ومادة الجدار تحدد مستوى التردد. هذه الحقائق المادية تتعلق بشكل غير مباشر بالإدراك فقط. القشرة السمعية لدينا تحول هذه المعطيات الفيزيائية إلى إدراكية، والتي نستخدمها لاحقاً لتركيب تجربتنا عن العالم الخارجي. من ناحية، يمكننا ببساطة سماع الصدى كصوت إضافي (الإدراك الصوتي) بنفس الطريقة التي نسمع بها تصفيق اليد الأصلي (حدث صوتي). من ناحية أخرى، يمكننا تفسير الصدى على أنه جدار (عنصر صوتي سلبي). الصدى هو الوسيلة الصوتية التي ندرك من خلالها الجدار وخصائصه، مثل الحجم، الموقع والمواد السطحية. ومن خلاله يصبح الجدار مسموعاً، أو بالأحرى يصبح للحائط شكل صوتي على الرغم من أنه ليس المصدر الأصلي للطاقة الصوتية. (Salter, 2008 & Blesser)[1]

ثانياً- مسلمات البحث

سنتحدث في هذا القسم عن دراسات ونتائج أبحاث سابقة سيتم اعتمادها كمسلمات في تحليل الأصوات المكانية لمدينة دمشق.

حاول شيفر إيجاد طرق مختلفة لتفكيك المشهد الصوتي، حيث يصبح دور الباحث عاملاً حاسماً.

(1) Barry Blesser, and Linda-Ruth Salter, (2006), Spaces Speak, Are You Listening?: P.1-11

لا يتطلب الأمر فقط البيانات الكمية للأحداث الصوتية ولكن أيضاً التقييم الفردي لإنشاء نظام تصنيف مناسب: «لن يتم إنجازه إلا من خلال جيل جديد من الفنانين والعلماء المدربين في علم البيئة الصوتية والتصميم الصوتي». يُعتقد بإمكانية مقارنة النتيجة بموضوع الفن السريالي الذي «يعتمد أيضاً على الجمع بين الحقائق المتناقضة أو التي عفا عليها الزمن، والتي مع ذلك تلتصق ببعضها البعض لإلقاء الضوء على علاقات جديدة.» (Schafer, 1994)[1]

قبل أن يصف شيفر طرقاً معينة لتصنيف الأحداث الصوتية، حدد ثلاث فئات صوتية رئيسية: أصوات الطبيعة، والأصوات البشرية، والأصوات الكهربائية أو الميكانيكية. غالباً ما يستخدم هذا الفصل الثلاثي في البيئة الصوتية وما وراءها، بينما التفسيرات مفقودة عموماً من منظور جغرافي اجتماعي، حيث يعد تصنيف الصوت بناءً على مظهره أو إدراكه مناسباً. (Schafer R. M., 1969)[2]

1- نظرية مشروع المشاهد الصوتية العالمي WSP

تم وضع أول نهج تجريبي للتحقيق في معنى البيئة الصوتية (sound ecology) بواسطة مشروع *World Soundscape Project* وهي مجموعة كندية مرتبطة بشيفر وجدَت إمكانية لتفكيك المشهد الصوتي إلى أحداث صوتية فردية. تم تطوير ثلاث فئات لتحديد الأحداث الصوتية (الصوت الأساسي «keynote» - الإشارة «signal» - نقطة العلام «soundmark»).

1- **الصوت الأساسي (Keynote):**[3] هو مصطلح موسيقي. يحدد المفتاح أو النغمة لتركيبة معينة. في دراسات المشهد الصوتي، يكون للصوت الأساسي معنى مختلف. طيف الصوت الأساسي هو تلك الأصوات التي يسمعها مجتمع معين باستمرار أو بشكل متكرر بما يكفي لتشكيل خلفية صوتية تُدرك الأصوات الأخرى على أساسها. (Schafer R. M., 1994)[4]

---

(1) R. Murray Schafer, (1994), The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world: P.133

(2) R. Murray Schafer, (1969), The New Soundscape: P.5-6

(3) الهارموني الطبيعي للصوت: إن كل صوت في الطبيعة، يتكون من صوت أساسي، ومجموعة من الأصوات المرافقة له أو ما يسمى بالطيف الهارموني. حيث أن كل صوت أصلي (أساسي)، يصدر له بشكل مثالي، طيف هارموني، تواتراته هي من مضاعفات الصوت الأصلي (الأساسي). هذه الأصوات المرافقة تندمج مع الصوت الأساسي، وتكسبه طابعه الخاص.

(4) R. Murray Schafer, (1994), The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world: P.273

يذكر هيلدغراد ويستركامب *(Hildegard Westerkamp)* أمثلة عليه الأصوات التي لا تكون مسيطرة للغاية بحيث لا يمكن تمييزها بشكل فردي، مثل أصوات حركة المرور مثالاً في المدينة خلال ساعة الذروة، تُحسب الأصوات الصناعية والهمهمات الكهربائية أيضاً كصوت أساسي حضري. (Westerkamp, 1988)[1] لكن الصوت الأساسي يحتوي على أصوات أكثر هدوءً أيضاً. بشكل عام، لا تعد أصوات الصوت الأساسي مميزة أو فريدة ولكنها تحدث بالضبط متى وكيف يتوقعها المستمع. يضيف بيري تروكس *(Barry Truax)* المؤلف الكندي «ربما يكون السبب الأكثر شيوعاً لسماع الأصوات في الخلفية هو أنها تحدث بشكل معتاد، وبالتالي فهي منتظرة ومتوقعة». (Truax, 2001)[2] من حيث الصوتيات، فإن أصوات الصوت الأساسي هي ذات تردد منخفض. فهم «يبقون في خلفية الإدراك، ولا يتقاطعون بشكل كبير مع الإشارات الصوتية المهمة[3]». (Truax, 2001)[4] على عكس الأصوات الثابتة التي يمكن سماعها في الخلفية، يترك الصوت الأساسي انطباعاً له كلما اختفى. وغالباً عندها ينظر إليه بوعي على أنه جزء لا غنى عنه من المشهد الصوتي. بشكل عام، يتم سماع أصوات الصوت الأساسي ولكن لا يتم الاستماع إليها دائماً. فهم لا يتم إدراكهم بالوعي، لكنهم يعملون كعوامل تحديد لإدراك الإشارات الصوتية الأخرى. (Schafer R. M., 1994)[5]

2- **الإشارة (Signal):** الإشارة هي صوت ذو معنى محدد، وغالباً ما تحفز استجابة مباشرة. على عكس الصوت الأساسي، فإن الإشارات هي أصوات ملحوظة يتم إدراكها بوعي. مثل أجراس الكنيسة، وكذلك صفارات الإنذار لسيارة الإسعاف. إن الإشارات ليست إشارات بجوهرها ولكنها تحتوي على معنى فردي واجتماعي. وبالتالي يمكن لأي صوت أن يتحول إلى إشارة. ما تشترك فيه جميع الإشارات هو أهميتها بالنسبة للمجتمع. وبالتالي، غالباً ما توصف بأنها «إشارات مجتمعية». (Schafer R.

---

(1) Hildegard Westerkamp, (1988), Listening and Soundmaking: A Study of Music-as-Environment: P.14

(2) Barry Truax, (2001), Acoustic Communication: P.25

(3) تم ذكر كلمة أصوات (أمامية) بالمرجع الأصلي التي تعني (foreground) عكس الأصوات الخلفية (background)، استعضت عنها بتعبير الأصوات (المهمة) ليتم فهمها بشكل أوضح في اللغة العربية.

(4) Barry Truax, (2001), Acoustic Communication: P.139

(5) R. Murray Schafer, (1994), The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world: P.273

(M., 1994)[1] تشير الإشارات إلى شخصية المجتمع بالأصوات الخاصة التي يقدمها. كما تشير أيضاً إلى حدود المجتمعات. لا يمكن سماع بعض الإشارات إلا في مناطق محددة يتم تمييزها صوتياً بواسطة إمكانية سماع إشاراتها. توضح صفارات الإنذار الصادرة من سيارات الشرطة وسيارات الإسعاف وسيارات الإطفاء أن الإشارات «من المفترض أن يتم الاستماع إليها». (Truax, 2001)[2]

3- **صوت علّام (Soundmark)**: هو مصطلح مشتق من» نقطة العلام « المستخدمة في دراسات المشهد الصوتي للإشارة إلى صوت المجتمع الذي يكون فريداً أو يمتلك صفات تجعله يحظى باحترام أو ملاحظة الأشخاص في هذا المجتمع بشكل خاص. لذلك، فإن أصوات العلّام لها أهمية ثقافية وتاريخية وتستحق الحفاظ عليها وحمايتها. (Truax, 1978)[3] الطابع الفريد للعلامة الصوتية أقوى من طابع الإشارة. بينما تظهر الإشارات عموماً بتعداد أعلى، فإن العلامات الصوتية فريدة. من الأمثلة الجيدة على أصوات العلام هي أجراس ساعة بيج بن في لندن. يعد التسلسل النغمي الفريد للأجراس رمزاً صوتياً لعاصمة بريطانيا العظمى، تماماً كما أن جسر البرج هو رمز مرئي. كل مجتمع له علاماته الصوتية، حتى لو لم يلاحظه السكان المحليون على هذا النحو. (Schafer R. M., 1994)[4] يشير شيفر: «إن المضخة التي يتم تشغيلها يدوياً، التي في حالة تدهور أيضاً، تستقر الآن في الذاكرة كعلامة صوتية لشبابي.» (Schafer R. M., 1994)[5] يوضح المثال الأخير ارتباط العلامات الصوتية بالأماكن تماماً كما هي ذكريات ذاتية. إذا كانت العلامات الصوتية أصواتاً فريدة، فذلك بسبب الإرساء داخل تيار الوعي الفردي والجمعي الذي يربط الصوت بالمستمع.[4] من ناحية، يتم تحديد الصوت من خلال وجوده الشبه أبدي. من ناحية أخرى، هناك تهديد مستمر بانقراضه.[6] نظراً لارتباطهم القوي بالمستمع، يبدو أن هناك حاجة لدى الكثيرين للحفاظ على العلامات الصوتية من

(1) R. Murray Schafer, (1994), The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world: P.169, 178

(2) Barry Truax, (2001), Acoustic Communication: P.67

(3) Barry Truax, (1978), Handbook for Acoustic Ecology

(4) R. Murray Schafer, (1994), The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world: P.239

(5) R. Murray Schafer, (1994), The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world: P.48

خلال تسجيلها وتخزينها: نقاط علام الماضي الصوتية، الأصوات المتلاشية كذلك ذكريات الأشخاص الذين مازال باستطاعتهم تذكر مشاهد الماضي الصوتية، كلها جديرة بالحفظ والاحترام. (Truax, Acoustic Communication, 2001)[1] كما هو واضح، فإن البيئة الصوتية لها مشاكلها في الحفاظ على الأصوات. مثل قضية التسجيلات الصوتية التي تتحول إلى كائن صوتي بلا روح، لا يمكن حفظ العلامات الصوتية بسهولة دون أن تكون مدمجة في المشهد الصوتي مع جميع الأصوات والإشارات الرئيسية الأخرى، وبهذا تفقد العلامة الصوتية أصالتها وتتحول إلى كائن صوتي آخر. ومع ذلك، حاول كل من شيفر ومشروع مشاهد العالم الصوتية *(WSP)* الحفاظ على العديد من الأصوات الثمينة وغير الثمينة. (Wissmann, 2014)[2]

2- نظرية باتيستي وبويغ Battesti and Puig

عالما الأنثروبولوجيا باتيستي وبويغ *(Battesti and Puig)* اللذان تتركز أبحاثهما على البعد الصوتي في الحياة الحضرية وخاصة في مناطق الشرق الأوسط، استخلصوا من بحثهما في أصوات القاهرة عن وجود فئات سرية تصف ثلاث مجالات رئيسية للحياة الحضرية: المدينة النشطة (the active city)، والمدينة في حالة الحركة (the city in movement)، ومدينة العلاقات (the relational city). النتيجة الرئيسية في بحثهما هي أن الإدراك الصوتي يربط بشكل منهجي الأصوات بأصلها، أي كل من المصدر والوضع الاجتماعي. هذه التنشئة الاجتماعية للصوت قادتهم إلى مفهوم «التركيبات الصوتية» كمنتجات للتنشئة الاجتماعية الفورية لإدراك الصوت. لا سيما من خلال تمايز المناطق باستخدام الملامح الصوتية والعلامات الصوتية. الذي مكنهم من معرفة كيف يختبر السكان بشكل جماعي الأبعاد الصوتية لأراضيهم الحضرية، ويتنقلون بين مناطق مختلفة جداً، ويتعرفون عليها ويستجيبون لها. في بحثهم تم الإشارة إلى الملامح الصوتية (sonic saliences). تتكون هذه الملامح الصوتية من مجموعة من الخصائص الصوتية (الإيقاع، شدة الصوت، اللحن، التناغم، الضربات والبنية). (Puig, 2020 & Battesti)[3] تتداخل هذه المجالات الثلاثة جزئياً مع تلك التي وضعها عالم

---

(1) Barry Truax, (2001), Acoustic Communication: P.106

(2) Torsten Wissmann, (2014), Geographies of Urban Sound: P.91

(3) Vincent Battesti, and Nicolas Puig, (2020), Towards a sonic ecology of urban life: ethnography of sound perception in Cairo: P.179

الأنثروبولوجيا الحضرية هانرز *(Ulf Hannerz)* لوصف تنظيم المدينة الغربية الحديثة: (1) الأسرة والقرابة، (2) التبضع، (3) الترفيه، (4) المجاورة، و (5) المرور. (Hannerz, 1980)[1] تختلف عن التصنيف الأول في أن إجراءات باتيستي وبويغ تركز على عزل الخصائص الصوتية للأماكن الحضرية العامة، مع ترك المجال الكامل للمساحات الخاصة والمنزلية جانباً.

تم شرح التصنيفات الثلاث لباتيستي وبويغ في بحثهما بشكل موسع ومفصل مع وجود الكثير من الأمثلة التوضيحية، سيتم ذكر بعضها باختصار هنا.

المدينة النشطة (الحرفيين، والأعمال التجارية، والمساجد)

المجال الأول هو المدينة المميزة بنشاطها: وتشمل هذه الشركات والحرفيين والمقاهي والمطاعم والمساجد وما إلى ذلك. يتنوع النشاط من منطقة إلى أخرى في المدينة، تتميز الكثير من الأحياء بوجود كبير للشركات والأسواق المحلية، ولكن أيضاً للحرفيين الذين يتركون بصماتهم الخاصة على البيئة الصوتية. من حيث النشاط، يتم الكشف عن الوجود الحرفي من خلال الوجود المسيطر لأصوات الضرب (الإيقاع) التي تشكل بروزاً واضحاً: الجزار يدق اللحم، المنجدون ينقرون على الكراسي، صانعو الأحذية يدقون، إلخ.

المدينة في حالة الحركة (التنقل)

اندماج السكان في تدفقات المدينة يفسر انتشار التصورات المرتبطة بحركة المرور. السكان يتابعون طريقهم وهم محاصرون في حركة المرور. يخلق هذا الموقف حالة من التأهب، والتي لها تأثير على إدراكهم للأصوات. غالباً ما يحركون رؤوسهم لتوجيه آذانهم إلى صوت (سيارة، دراجة نارية، سكوتر، دراجة هوائية... إلخ) أو إلى مناداة أحد معارفهم. يستديرون، على سبيل المثال، لتحديد مصدر الصوت حتى يتمكنوا من الابتعاد عن الطريق أو الاستجابة لتحية. وهكذا نلاحظ ارتباط الحركة والإدراك ارتباطاً وثيقاً في هذه الفئة.

مدينة العلاقات (التفاعل، كثافة العلاقات، التواصل الاجتماعي، الحياة الاجتماعية)

النطاق الأخير الذي ظهر في الدراسة هو المدينة التي تم تمييزها بواسطة شدة التفاعلات

(1) Ulf Hannerz, (1980), Exploring the City: Inquiries toward an Urban Anthropology.

وكثافة التواصل. حيث نسمع فيها مقتطفات من محادثة، تحيات، مشادات، نقاشات، صرخات، أصوات لعب أطفال أو بكاء، سكان يتشاركون طرق التحدث والتعبيرات، أو حتى الأصوات واللهجات المشتركة لسكان المنطقة. هذه المستويات المختلفة من التعارف تساهم في فرض جو من الألفة والطمأنينة.

3- نظرية موراي شيفر R. Murray Schafer

تعتبر لحد الآن تجارب شيفر مع الطلاب، الطريقة الأكثر فعالية لتعريف سكان المدن بحتمية الصوت ووجوده.

برأيه يمكن تصنيف الأصوات بعدة طرق: حسب خصائصها الفيزيائية (الصوتيات)، الطريقة التي يُنظر بها إليها (علم النفس الصوتي)، حسب وظيفتها ومعناها (السيميائية والدلالات)، أو حسب صفاتهم العاطفية (جمالياتهم). (Schafer R. M., 1994)[1]

تصنيف الأصوات حسب خصائصها الفيزيائية: وفيها يتم إعطاء معلومات حول: قوة الصوت، ما إذا كان يسمع بشكل واضح في بيئته أو أنه بالكاد يمكن إدراكه، إذا كانت البيئة الصوتية تنتج صدى أو تأثيرات أخرى.

تصنيف الأصوات حسب علم النفس الصوتي: هو الدراسة العلمية لإدراك الصوت وعلم السمع، وبشكل أكثر تحديداً، فهو فرع من العلوم يدرس الاستجابات النفسية المرتبطة بالصوت (بما في ذلك الضوضاء والكلام والموسيقى). (Ballou, 2008)[2] لم يكن اهتمام شيفر بالصوتيات تماماً ولكن بعلم النفس السمعي. حاول وضع نموذج يمكن من خلاله تصنيف جميع العناصر الموسيقية، لمساعدة الطلاب على إدراك ميزاتهم المهمة بوضوح في كتابه *(solfege des objets musicaux)*. سيكون من غير المجدي إعادة إنتاج هذا الجدول دون شرح شيفر المكوّن من مئات الصفحات.

تصنيف الأصوات حسب وظائفها ومعناها: يتم إنتاج معظم الأصوات البيئية بواسطة مصدر معروف، لكن تصنيف هذا العدد الهائل من المصادر وفهرستها سيكون تعسفياً، لأنه لا يوجد صوت

---

(1) R. Murray Schafer, (1994), The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world: P.133

(2) Glen Ballou, (2008), Handbook for Sound Engineers, p. 43

له معنى موضوعي، وسيكون للراصد أو الباحث مواقف ثقافية محددة تجاهها. لهذا لن يتم التطرق إلى هذا التصنيف أيضاً في التحليلات.

تصنيف الأصوات حسب خصائصهم الجمالية: هذا التصنيف هو الأصعب من بين أنواع التصنيف. لأن الأصوات تؤثر على الأفراد بشكل مختلف، وغالباً ما يحفز صوت واحد مجموعة واسعة من ردود الفعل. لهذا يفضل أن يختصر الباحث علم الجماليات إلى أبسط أشكاله ويهتم بالتباين بين الجميل والقبيح. عن طريق مطالبة الناس بإدراج أصواتهم المرغوبة وغير المرغوبة. (Schafer R. M., 1994)[1]

---

(1) R. Murray Schafer, (1994), The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world: P.134

الفصل الثاني: تجارب صوتمكانية

تم تطوير العديد من التجارب الصوتية منذ سبعينات القرن الماضي، وضع شيفر الأساس لمعظمها. قدمت مجموعة ضخمة من الباحثين مناهج متعددة التخصصات للبعد الصوتي لعالمنا، مع خلفياتهم في التخطيط الحضري، والهندسة المعمارية، والنفسية، والجغرافية، والتاريخية، والاجتماعية (وما إلى ذلك). غالباً ما يتم تصنيف هذه الدراسات متعددة التخصصات التي تركز على الجسم الصوتي على أنها دراسات صوتية. سأتحدث هنا عن بعض المنهجيات التي تم اتباعها في الدراسات الصوتية التي ساعدت على تحديد المنهجيات المتبعة في البحث.

يمكن اعتبار **الاستماع الفعال** (Active listening) نقطة البداية لدراسات المجال الصوتي. فإن سؤالنا الأول: ماذا نسمع؟ شكّل أولى المحاولات لتوعية المستمعين بالصوت من خلال الاستماع الفعال الذي تجلى في عدة طرق، كجلسات الاستماع (listening sessions) لشيفر[1]، والتسجيلات الخام (raw recordings) لتروكس[2]، والمسيرات الصوتية (soundwalks) لويستركامب[3]. تم تطوير المسيرات الصوتية ابتداءً من السبعينيات من قبل العديد من رواد الأبحاث الصوتية، فقاموا بإجرائها إما بشكل فردي أو في مجموعات، ولكن حتى عندما يتم تنفيذ المسيرات الصوتية بشكل فردي، يرافق الباحثون المشاركين لتحديد مواقع التقييم والمشاهد السمعية والبصرية على الخرائط. دراسة (Jeon, Hong, & Lee, 2013)[4]، تقترح إضافة إجراء للمسار الصوتي يمكن تطبيقه **بتقييم**

(1) R. Murray Schafer, (1969, 1994)

(2) Barry Truax, (1978, 2001)

(3) Hildegard Westerkamp, (1988)

(4) Jin Young Jeon, Joo Young Hong, and Pyoung Jik Lee, (2013), Soundwalk Approach to Identify Urban Soundscapes Individually, In Journal of the Acoustical Society of America 134 (1): P.804.

المشاهد الصوتية الحضرية من أجل حصر تنوع العوامل التي قد تؤثر على نتائج مسارات الصوت. تُستخدم طرق الصوت هذه في الدراسات الحضرية والعمارة لتقييم صفات البيئة الصوتية. ليس هذا هو المنهج المعتاد من قبل علماء الأنثروبولوجيا المهتمين أكثر بفهم كيفية تعامل السكان المحليين مع البعد الصوتي في حياتهم اليومية. قد يبدو الفارق طفيفاً، لكنه يفسر منهج المسير الصوتي الذي يحدده الباحث أحياناً، المبني على **الاستماع في المواقع المراد دراستها بالإضافة لاستطلاع يتم باستخدام استبيان** (لتحديد الخصائص الإيجابية أو السلبية للمشهد الصوتي الحضري أثناء هذا المشي). لإكمال الاستبيان، يمكن إجراء **مقابلات** منظمة أو شبه منظمة عن عناصر المشهد الصوتي، مثل الإشارات الصوتية والأصوات الرئيسية ومصادر الصوت المفضلة والسياقات التي تؤثر على إدراك المشهد الصوتي والتوقعات وانطباعات المواقع على المشاركين.

تم استخدام **المقابلات الموحدة** منذ وضع الدراسات الصوتية المبكرة لمشروع *WSP*. في الاستبيانات، حاول الباحثون اكتشاف التجربة الفردية للمشهد الصوتي وتفضيلات الناس ومشاعرهم حول الصوت (Raimbault, Lavandier, & Bérengier, 2003)[1] وتم إجراء المقابلات في الموقع أو بشكل منفصل باستخدام معدات وأساليب خاصة (Irwin, Hall, Peters, & Plack, 2011)[2]، أو من خلال استبيان

(Raimbault، Guastavino، و Dubois، 2006)[3]، أو استجواب المارة والمستخدمين في مواقع محددة (Kang, 2007)[4]. كما تم في بعض الأحيان دمج عينات الصوت مع الاستبيانات (Ge & Hokao, 2005)[5].

ركزت هذه الدراسات على المشاركين، ملاحظاتهم والأوصاف الفردية اللغوية التي يستخدمونها

---

(1) Manon Raimbault, Catherine Lavandier, and Michel Bérengier, (2003), Ambient sound as-sessment of urban environments: Field studies in two French cities.

(2) Amy Irwin, Deborah A Hall, Andrew Peters, and Christopher Plack, (2011), Listening to urban soundscapes: Physiological validity of perceptual dimensions.

(3) Danièle Dubois, Catherine Guastavino, and Manon Raimbault, (2006), A Cognitive Approach to Urban Soundscapes: Using Verbal Data to Access Everyday Life Auditory Categories.

(4) Jian Kang, (2007), Urban Sound Environment.

(5) Jian Ge, Kazunori Hokao, (2005), Applying the methods of image evaluation and spatial analysis to study the sound environment of urban street areas.

لشرح ظواهر بيئاتهم الصوتية وبشكل أساسي على المقابلات السردية. تعتبر كل هذه الطرق تسجيلات صوتية، تتيح لنا اختبار الصوت ووصفه وفهم العلاقة الفردية للمستمع ببيئته الصوتية.

أما أوجويارد *(Jean-Francois Augoyard)* وهو شخصية رائدة في البحث في مجال الصوت، أنتج عملاً مبتكراً كبيراً حول القضايا الصوتية للعالم الحضري. قام بعمله من منظور مدرسة التخطيط المعماري والعمراني. متأثراً بعلم الاجتماع، طور نظريات تستند إلى الفرق بين المساحة المصممة من قبل المخططين الحضريين والمساحة التي يعيشها سكان المدن، وصاغ مفاهيم وأساليب حول الظواهر الصوتية اليومية. إحداها هي منهجية **الاستماع المعاد تنشيطه** (écoute réactivée)، التي تتعلق بجمع ردود أفعال السكان أو المستخدمين على أصوات بيئتهم الخاصة. يتم فيها تسجيل المشاهد السمعية المختلفة للفضاء الحضري من قبل الباحث أو الفني. كما طورت مدرسته منهجيات أخرى تتناول مجموعة من القضايا الصوتية الحضرية، مثل منهجية **المشي المعلق** (-commented walk method). وهو عبارة عن مسيرة حضرية يتم تسجيلها بواسطة الباحث ويتم إجراؤها جنباً إلى جنب مع أحد المتقابلين الذين يصفون (أثناء المشي) الصوت بالإضافة إلى انطباعاتهم عنه في الموقع (Grosjean & Thibaud, 2001)[(1)].

تحدث باتيستي وبويغ عن منهجية **الاستماع الشامل** (comprehensive listening) للبيئة الصوتية، التي تكمن كفاءتها في القدرة على التعرف على الكل الصوتي بأبعاده المتعددة، وبهذا يمكن تحليل التواقيع الصوتية للمناطق وتقسيمها (تصنيف وتحديد العناصر الصوتية من خلال الاستماع الانتقائي selective listening). ووجدوا أن الاستماع الشامل، الكل، وليس كل من العناصر المعزولة التي تتكون منه، كما تبين نظرية الجشطالت، هو ما يبدو منطقياً لهم في بحثهم عن أصوات القاهرة، يتجلى الاستماع الشامل بشكل خاص في تجربة البطاقات البريدية الصوتية (aural postcards experiment) والتي تضم نوعًا من «الاستماع المعاد تنشيطه» (Battesti & Puig, 2020) .[(2)]

قام باتيستي بهذه التجربة حيث قاموا بأخذ تسجيلات صوتية للأجواء في أحياء مختلفة من القاهرة وقدموها للمشاركين للاستماع إليها باستخدام سماعات الرأس. في بعض الأحيان، كان

(1) Michèle Grosjean, Jean-Paul Thibaud, (2001), L'espace urbain en méthodes

(2) Vincent Battesti, and Nicolas Puig, (2020), Towards a sonic ecology of urban life: ethnography of sound perception in Cairo

المشاركون قادرين على تحديد موقع التسجيل بدقة، لكنهم ركزوا في معظم الأحيان على نوع الحي المسجل. عند القيام بذلك، قدم المشاركون تصنيفات خاصة بهم للصوت. سمح الاستماع الشامل لهم بتحديد مجموعة من الأصوات في مكان ما، ولكن عندما تعين عليهم تحديد إجاباتهم، لتبريرها، قام المشاركون بتسليط الضوء على أصوات معينة أو مؤثرات صوتية. مثل كثافة زمامير السيارات أو نداءات الباعة المتجولين، وخاصة بائعي الصحف. (Battesti، 2017)[1]

أولاً- التحليلات



في البداية تم القيام بعدة مسيرات صوتية قمت خلالها بتسجيل صوت الأماكن المدروسة على هاتفي المحمول لإعادة الاستماع لها لاحقاً (الاستماع المعاد تنشيطه) لتفكيكها وتحليلها ودراسة الاختلافات بأصوات المكان الواحد باختلاف وقت التسجيل، سواء كان صباحاً أم مساءً، في عطلة نهاية الأسبوع أم في أيام الأسبوع العادية، في الأعياد أو...، كلها كانت متغيرات متداخلة تحتوي على عناصر صوتية مثيرة للاهتمام، لكن لضبط البحث تم أخذ العناصر والأصوات المشتركة في جميع الأوقات وتحليل أصوات المكان على أساسها[2]. (Shamseddin, 2022)

(1) Vincent Battesti, (2017), Mics in the Ears: How to Ask People in Cairo to Talk about Their Sound Universes. In Toward an Anthropology of Ambient Sound.

(2) يمكن الاستماع إلى الرحل الصوتية هنا أو الاستفادة منها بإعادة استخدامها

https://soundcloud.com/tala-shamseddin/sets

باتباع هذه المنهجية تم تصنيف الأصوات المكانية بشكل أساسي حسب تصنيف *WSP* بتقسيم أصوات المكان إلى (صوت أساسي – أصوات الإشارة – أصوات العلام) التي تحتوي على مشاهد صوتية سيتم تفكيكها إلى عناصرها الصوتية وتحديد مصادرها إن كانت (طبيعية – بشرية – صناعية). ومن ثم دراسة 1- خصائصها الفيزيائية (الإيقاع، ارتفاع الصوت، شدة الصوت). 2- وظيفتها ومعناها 3- جماليتها، بتحديد إن كانت مرغوبة أم لا. لم يتم قياس ارتفاع الصوت (حدته) بالهرتز، لعدم تمكني من فصل الأصوات على حدى، وإنما الهرتز المعطى يمثل ارتفاع صوت المكان ككل. سيتم تحديد الارتفاع فقط ب (مرتفع، منخفض، متوسط).

بإسقاط هذه التصنيفات على ثلاث أماكن من دمشق تقع ضمن أحياء الطبقة العاملة ووسط المدينة وتحقق المجالات الثلاث للحياة الحضرية التي أشار إليها باتيستي وبويغ: المدينة النشطة (the active city) متمثلة بشارع الملك فيصل – مدينة النقل (the city in movement) متمثلة بجسر الرئيس – مدينة العلاقات (the relational city) متمثلةً بمقهى الكمال.

1- شارع الملك فيصل

يصنف شارع الملك فيصل في (**المدينة النشطة active city**) التي تتميز بوجود نشاط أو حرفة معينة كالأسواق والمساجد وغيرها. يقع ضمن مدينة دمشق القديمة، موازياً لشارع القلعة. يتميز بوجود عدة أسواق حرفية فيه كسوق الهال القديم لبيع الخضار والفواكه. وسوق المناخلية ذو السقف المعدني المختص بصناعة المناخل والغرابل وبيع مواد البناء وعدد من الصناعات اليدوية الأخرى. وسوق النحاسين الذي يمتاز بصناعة أدوات المطبخ النحاسية يدوياً ضمن (زقاق) ضيق مسقوف، وفي طابقه الأعلى توجد الصناعات النحاسية الفنية والديكورية. يتواجد في تتمته سوق الحدادين بصناعاته الحديدية من المدافئ والشوفاجات والخزانات. يحده من الطرفين ابنية اسمنتية قليلة المسامية تعمل على زيادة الصدى وقوة الصوت فيه تعكس وتبرز الانشطة الصوتية التي تحدث داخله.

الصوت الأساسي (keynote) يتكون من همهمات أصوات الباعة والمتسوقين، وأصوات مرور السيارات بما تحتويه من صوت احتكاك العجلات على الزفت ودوي المحركات. بالإضافة لصوت المولدات الكهربائية شبه المستمر.

الإشارات الصوتية (signals) مثل الأذان حيث يوجد ما يقارب الخمس مساجد في محيط الشارع لكل منها لحن مختلف. وزمامير السيارات وعوادم الدراجات النارية وسيارات نقل البضائع وصفير الفرامل المتكرر بسب ضيق وازدحام الشارع، الذي صنّف هنا كإشارة صوتية في الحالات التي يتم سماعه بها من مسافة قريبة حيث يعمل كأداة تنبيه للمشاة أو السائقين الآخرين.

نقاط العلام الصوتية (soundmark) في سوق الهال الذي يقع في بداية شارع الملك فيصل يتميز بنداءات البائعين مثل بائع عصير العرق السوس، بائع الفواكه ... وغيرها، بالإضافة لصوت جر العربات الحديدية التي تستخدم لنقل البضائع. كذلك خطوات مشي المارين الثقيلة والمتعبة. أما في سوق النحاسين فالأصوات العلام يتم ملاحظتها في الوجود الحرفي فيها من خلال الحضور الطاغي لأصوات الضرب والطرق على النحاس والألمنيوم، يتم سماعها من مسافات بعيدة بسبب وجودها في شارع مسقوف بسقف صاج معدني يعمل كمضخم للصوت.

شارع الملك فيصل (الصوت الأساسي)		العناصر الصوتية			
		همهمات الباعة	احتكاك العجلات	دوي المحركات	المولدات الكهربائية
الرمز					
مصادر الأصوات	أصوات طبيعية				
	أصوات بشرية	✓			
	أصوات صناعية (كهربائي - ميكانيكي)		✓	✓	✓
خصائص الصوت الفيزيائية	الإيقاع	مستمر	متكرر بشكل دوري	متقطع	شبه مستمر
	شدة الصوت	معتدل الشدة mf	عالي الشدة f	عالي الشدة f	عالي الشدة ff
	ارتفاع الصوت	متوسط	مرتفع	منخفض	منخفض
جمالياتهم	مرغوب	✓			
	غير مرغوب		✓	✓	✓

شارع الملك فيصل (أصوات الإشارة)		العناصر الصوتية			
		زمامير السيارات	الدراجات النارية	صفير الفرامل	الأذان
الرمز					
مصادر الأصوات	أصوات طبيعية				✓
	أصوات بشرية				
	أصوات صناعية (كهربائي - ميكانيكي)	✓	✓	✓	
خصائص الصوت الفيزيائية	الإيقاع	متكرر	متقطع	متقطع	متكرر بشكل دوري
	شدة الصوت	عالي الشدة ff	عالي الشدة f	عالي الشدة f	عالي الشدة ff
	ارتفاع الصوت	مرتفع	منخفض	مرتفع	متوسط
جمالياتهم	مرغوب				✓
	غير مرغوب	✓	✓	✓	

شارع الملك فيصل (نقاط العلام الصوتية)		العناصر الصوتية			
		نداءات الباعة	عربات حديدية	طرق النحاس	خطوات المارين
الرمز					
مصادر الأصوات	أصوات طبيعية				
	أصوات بشرية	✓			✓
	أصوات صناعية (كهربائي - ميكانيكي)		✓	✓	
خصائص الصوت الفيزيائية	الإيقاع	متكرر	متكرر بشكل دوري	مستمر	متكرر
	شدة الصوت	عالي الشدة ff	عالي الشدة f	عالي الشدة f	عالي الشدة ff
	ارتفاع الصوت	مرتفع	منخفض	مرتفع	متوسط
جمالياتهم	مرغوب	✓	✓		
	غير مرغوب			✓	✓

بهذا نرى أن الأصوات الصناعية مثل صوت هدير محركات المولدات الكهربائية وزيادة ضجيج وسائل النقل بسبب زيادة الازدحام، هي الأصوات المسيطرة على الفضاء العام للمكان.

تكشف التحليلات عن عدم وجود ترتيب هرمي واضح للأصوات يمكن اعتماده في كل الأوقات بل أن الأحداث هي التي تفرض ترتيب معين. لكن يمكن القول أن الأصوات البشرية هي المسيطرة كالأذان ونداءات الباعة، ومن ثم الصناعية بما تحتويه من أصوات المولدات الكهربائية والسيارات والطرق على النحاس والحديد.

الأصوات الطبيعية خفيفة جداً على الرغم من وجودها المتمثل بزقزقة العصافير وحفيف الأشجار في الأماكن المكشوفة من السوق، إلا أنها غالباً غير مسموعة.

2- جسر الرئيس

يصنف جسر الرئيس باعتباره أحد أهم مواقف باصات النقل الداخلي وسيارات الأجرة في **(المدينة في حالة الحركة -التنقل)** يقع على طريق بيروت الواصل بين ساحة الأمويين وساحة المرجة الذي يعتبر أحد أكثر الطرق ازدحاماً في دمشق، وشاهداً على مختلف الأحداث خلال العقد الماضي. أخص بالدراسة أسفل الجسر حيث تواجد مواقف الباصات والبسطات المتنوعة بين الملابس والأطعمة والكتب وغيرها. وهو مفتوح الجهات إلا من الأعلى حيث يوجد الجسر البيتوني الضخم محددا بذلك المجال الصوتي للمكان وفاصلاً إياه مابين داخل وخارج.

الصوت الأساسي (keynote) يتكون بشكل أساسي من الصدى الناتج عن الجسر المتواجد فوق مواقف الباصات وانعكاس صوت السيارات المارة فوق الجسر، وصوت الازدحام المروري الدائم في هذه المنطقة متمثلاً بصوت محركات وعوادم السيارات والباصات، أصوات المنتظرين للركوب بالباصات، رنين هواتفهم المحمولة وتحدثهم عليها وأصوات خطاهم المسرعة للحاق بوسيلة نقل ما، وصوت أقدام تصعد وتنزل على الأدراج المحيطة بالجسر، ترافقها أصوات رنين المفاتيح المعلقة على خصور بعض الرجال. وبالتأكيد الأغاني الشعبية الصادرة من البسطات بشكل شبه مستمر، والتي تختلط مع بعضها البعض مغلفة المكان بضجيج عام. كما يمكن سماع صوت رفرفة أجنحة الحمام التي اتخذت من رؤوس أعمدة الجسر مكاناً لتبني عليه أعشاشها. أو صوت صفير صرصار الليل الذي يعلو كلما اقتربنا من قواعد الأعمدة.

الإشارات الصوتية (signals) أهمها زمامير السيارات وصفير فرامل باصات النقل الداخلي دالاً على وصولها، أو صوت جر أبواب الميكرو باصات لفتحها أو إغلاقها دالاً على وصولها أو استعدادها للرحيل. بالإضافة لدعوات ونداءات المتسولين والباعة المتجولين كبائعي المحارم وأوراق اليانصيب. وصوت ألعاب الأطفال كالطقطيقة[1] الذي ينتشر بشكل واسع بسبب الصدى.

نقاط العلام الصوتية (soundmark) تتشكل من نداءات سائقي الباصات وسيارات الأجرة حيث يصيح السائقين كل حسب خط سيره بأسماء المناطق التي يوصلون إليها (ضاحية قدسيا – الزهور –

(1) لعبة تتكون من كرتين صغيرتين مصنوعتين من البلاستيك يربطهما خيط تتوسطه قطعة بلاستيكية تعمل كمقبض.

الهامة وغيرها) والاختيارات الصوتية المختلفة لسائقي الباصات من راديو يذيع الأخبار أو الموسيقا أو القرآن. أو بعدد الركاب المتبقين للانطلاق، بكثافة صوت متغيرة خلال اليوم تعتمد على درجة الازدحام. وأصوات تدافع وتزاحم الركاب على الباصات عند وصولها. ونداءات بائعي البسطات الذين أوجدوا طرق جديدة لعدم انقطاعهم عن الإعلان عن بضائعهم وأسعارها بتسجيلها في مسجلات الكترونية تبقى تردد وتعيد عبارات البيع على مدار اليوم (قرب قرب أي قطعة بألف..).

جسر الرئيس (الصوت الأساسي)		العناصر الصوتية			
		صدى السيارات	الازدحام المروري	أصوات الركاب	الموسيقا الشعبية
الرمز					
مصادر الأصوات	أصوات طبيعية				
	أصوات بشرية			✓	
	أصوات صناعية (كهربائي - ميكانيكي)	✓	✓		✓
خصائص الصوت الفيزيائية	الإيقاع	مستمر	مستمر	متكرر بشكل دوري	متقطع
	شدة الصوت	معتدل الشدة mf	عالي الشدة ff	معتدل الشدة mf	عالي الشدة f
	ارتفاع الصوت	منخفض	مرتفع	منخفض	مرتفع
جمالياتهم	مرغوب				
	غير مرغوب	✓	✓	✓	✓

جسر الرئيس (أصوات الإشارة)		العناصر الصوتية			
		زمامير السيارات	صفير فرامل الباصات	ونداءات المتسولين	ألعاب الأطفال
الرمز					
مصادر الأصوات	أصوات طبيعية				
	أصوات بشرية			✓	
	أصوات صناعية (كهربائي - ميكانيكي)	✓	✓		✓
خصائص الصوت الفيزيائية	الإيقاع	متكرر	متقطع	متقطع	متكرر
	شدة الصوت	عالي الشدة ff	عالي الشدة ff	عالي الشدة f	عالي الشدة f
	ارتفاع الصوت	مرتفع	مرتفع	متوسط	مرتفع
جمالياتهم	مرغوب				
	غير مرغوب	✓	✓	✓	✓

جسر الرئيس (نقاط العلام الصوتية)		العناصر الصوتية			
		نداءات سائقي الباصات	تزاحم الركاب	نداءات بائعي البسطات	مسجلات ووسائل النقل
الرمز					
مصادر الأصوات	أصوات طبيعية				
	أصوات بشرية	✓	✓	✓	
	أصوات صناعية (كهربائي - ميكانيكي)			✓	✓
خصائص الصوت الفيزيائية	الإيقاع	متكرر	متقطع	متكرر	متكرر
	شدة الصوت	عالي الشدة f	عالي الشدة f	عالي الشدة f	معتدل الشدة mf
	ارتفاع الصوت	متوسط	متوسط	متوسط	مرتفع
جمالياتهم	مرغوب	✓			
	غير مرغوب		✓	✓	✓

هنا أيضاً لا نستطيع تمييز ترتيب هرمي واضح للأصوات لكن من المؤكد أن الأصوات الصناعية والبشرية هي المسيطرة كذلك ونادراً ما نستطيع سماع الأصوات الطبيعية على الرغم من وجود بعضها كزقزقة العصافير أو مواء قطط تتغذى على ما تخلفه بسطات الطعام. وعلى الرغم من مرور نهر بردى جواره إلا أنه نادراً ما يفيض ويعلو صوت جريانه ليصبح مدركاً.

3- مقهى الكمال

تصنف المقاهي والحدائق والساحات في (**مدينة العلاقاتrelational city**)

يعتبر مقهى الكمال من المقاهي العريقة والشعبية في دمشق يعود لعام 1930، يقع في شارع المتنبي قرب مقهى الهافانا. يتكون من قسمين خارجي مفتوح وقسم داخلي مغلق يحتوي على بحرة صغيرة، وداخلي مغلق ذو سقف مرتفع نسبياً ونوافذ عريضة ومرتفعة تغطي الجزء الأكبر من الجدار الفاصل بين الداخل والخارج، مثبت عليها مراوح تنقية الهواء. من الجدير بالذكر أن رواد المقهى في السابق كانوا من الرجال حصراً ولم يسمح دخول النساء إليه إلا حديثاً «دخل العنصر النسائي للعمل منذ نحو 7 سنوات كما يؤكد مدير مقهى الكمال» حيث تم توثيق ارتياد النساء له كزبائن وكعاملات أيضاً بسبب تراجع أعداد الشباب خلال فترة الأزمة. (يونس، 2021)[(1)]

الصوت الأساسي (keynote) يشكل صوت أجهزة التهوية ومكيفات الهواء عنصراً هاماً لعلو صوته بسبب قدمه وتشغيله أغلب الأوقات لكثافة الدخان المنبعث من الأراغيل والسجائر. كذلك من صدى صوت وهمهمات الزبائن التي تكون مشتتة ومبهمة هنا أكثر من المقاهي الأخرى والحديثة بسبب المساحة الواسعة والسقف المرتفع. كما توجد بحرة صغيرة مع نافورتها في القسم الخارجي يمكن سماع صوتها في الأوقات التي يكون فيها المقهى غير مزدحم، ولكن عند ازدحامها يكون صوتها غير مسموع تقريباً. كما تشكل أصوات قرقعة الكؤوس الزجاجية وضرب المعالق بالكاسات عند تحريك كاسات الشاي أحد الأصوات الأساسية، بالإضافة لرنين زجاجات المشروبات الغازية القديمة المميزة بالمقهى (كازوز)، أو بقبقة مياه الأراغيل. يمكن إدراك هذه الأصوات البسيطة وسماعها بوضوح رغم عدم علوّها بسبب عدم وضع المقهى للموسيقا فتشكل هذه الأصوات الخلفية الموسيقية للمكان.

الإشارات الصوتية (signals) يمكن ملاحظتها في أصوات أزيز انزياح الطاولات المعدنية على الأرض، ونداءات العاملين على بعضهم لنقل طلبات الزبائن، ومشاحنات الزوار أثناء مناقشاتهم أو عند لعبهم الألعاب الورقية والطاولة، التي تشكل عامل تنبيه فقد تتطلب تدخلاً من زبائن آخرين لتهدئتهم.

---

(1) يسرى يونس، (2021)، رُوّاد مقاهي دمشق، مجلة صور.

نقاط العلام الصوتية (soundmark) كصوت رمي أحجار النرد وطقطقة أقراص لعبة الطاولة على قاعدتها الخشبية، مع أسماء أرقام النرد يرددها اللاعبون (يك، جهار، بيش...) وفرقعة أوراق الشدة. حيث نادراً ما توجد طاولة لا يقوم أفرادها باللعب. ويعود ذلك لإمكانية البقاء لفترات طويلة في المقهى لعدم ارتفاع أسعاره كأغلب المقاهي الأخرى في دمشق.

مقهى الكمال (الصوت الأساسي)		العناصر الصوتية			
		صدى الزوار	قرقعة الكؤوس	بحرة	أجهزة التهوية
الرمز					
مصادر الأصوات	أصوات طبيعية			✓	
	أصوات بشرية	✓			
	أصوات صناعية (كهربائي - ميكانيكي)		✓		✓
خصائص الصوت الفيزيائية	الإيقاع	مستمر	متقطع	مستمر	مستمر
	شدة الصوت	معتدل الشدة mf	معتدل الشدة mf	ضعيف p	عالي الشدة f
	ارتفاع الصوت	متوسط	مرتفع	مرتفع	منخفض
جمالياتهم	مرغوب	✓	✓	✓	
	غير مرغوب				✓

مقهى الكمال (أصوات الإشارة)		العناصر الصوتية			
		نداءات العاملين	مشاحنات الزوار	الطاولات الحديدية	كراسي الخيزران
الرمز					
مصادر الأصوات	أصوات طبيعية				
	أصوات بشرية	✓	✓		
	أصوات صناعية (كهربائي - ميكانيكي)			✓	✓
خصائص الصوت الفيزيائية	الإيقاع	متكرر	متقطع	متقطع	متكرر
	شدة الصوت	عالي الشدة f	عالي الشدة f	عالي الشدة ff	عالي الشدة f
	ارتفاع الصوت	متوسط	متوسط	مرتفع	متوسط
جمالياتهم	مرغوب	✓	✓		✓
	غير مرغوب			✓	

مقهى الكمال (نقاط العلام الصوتية)		العناصر الصوتية			
		لعبة الطاولة	أوراق الشدة	أحاديث الزبائن	الأراغيل
الرمز					
مصادر الأصوات	أصوات طبيعية				
	أصوات بشرية			✓	
	أصوات صناعية (كهربائي - ميكانيكي)	✓	✓		✓
خصائص الصوت الفيزيائية	الإيقاع	متكرر	متقطع	متكرر	متكرر
	شدة الصوت	عالي الشدة f	عالي الشدة f	معتدل الشدة mf	عالي الشدة f
	ارتفاع الصوت	مرتفع	مرتفع	منخفض	متوسط
جمالياتهم	مرغوب	✓	✓	✓	
	غير مرغوب				✓

على عكس معظم مقاهي دمشق فإن أهم عنصر صوتي في مقهى الكمال هو غياب أي صوت للمولدات الكهربائية. وفي الفترة الصباحية التي يفتح بها المقهى أبوابه وقبل أن يزدحم ويعبق به الدخان، فلا يسمع حتى صوت أجهزة التهوية. يمكن اعتباره من أكثر المقاهي هدوءً في دمشق. يعود ذلك لتواجده بالقرب من شركة الكهرباء التي تمدهم بالكهرباء اللازمة.

تعتبر الأصوات البشرية هنا هي المسيطرة تليها الأصوات الصناعية.

ثانياً- المقابلات

بعد القيام بالدراسة الموضوعية للأصوات بالاعتماد على نتائج أبحاث سابقة, تعتمد على الوعي الجمعي المرتبط بالذاكرة الجمعية لهذه الأصوات، أردت معرفة الاستيعاب الفردي لها الذي يشكل مغلف للأصوات يؤثر بها ويغير من تقييمنا لها. حاولت التعرف عليها من خلال معرفة التجارب الشخصية للأفراد في إدراك الأصوات لمساحاتهم الشخصية سواء كانت في المنزل في العمل أو في الرحل إليهما. بالقيام بعدد من المقابلات مع أشخاص من الأصدقاء والمقربين بسبب إيقافي عن القيام بمقابلات في الأماكن العامة سابقاً عند إجراء تجربة (البطاقات البريدية الصوتية).

تم إجراء مقابلات مع 15 شخص تتراوح أعمارهم بين ال 24 وال 54عام، 7 إناث و8 ذكور، ثلاثة منهم يقع مكان سكنهم في ريف دمشق، اثنان يقع مكان عملهم خارج دمشق في مدينة درعا، وأربعة منهم انتقلوا لمكان سكن جديد بسبب أحداث تعرضوا لها خلال الأزمة. تم سؤالهم سؤالين، السؤال الأول يتألف من شقين: برأيك كيف يتجلى تأثير الأزمة على الأصوات التي نسمعها اليوم/ هل يمكنك تحديد أصوات نسمعها اليوم نشأت بسبب الأزمة؟ والسؤال الثاني: كيف كان تأثير الأصوات الناشئة عليك؟

كانت الإجابات شخصية في الغالب تعتمد على المشاعر الشخصية والمعرفة اليومية للأشخاص. حيث نلاحظ عند الإجابة على السؤال الأول استخدام تعابير مثل (جميل – مزعج) و (سعيد – مرعب) لوصف الأصوات. الإجابات على السؤال الثاني كانت أغلبها تشير إلى (التعود – التوتر). كما أشار البعض لخوفهم وتحفظهم على التكلم أو إبداء رأيهم في أي موضوع يرتبط بالأزمة ثم إخفاض صوتهم عند الإجابة.

كما نلاحظ التخصيص المكاني في تعبيرات الأشخاص عند وصف الأصوات حيث يستخدم المشاركون تعبيرات مثل «حول» و«بجانب» و«إلى اليمين» و«بعيداً» لوصف الأصوات التي يسمعونها وتحديد مواقعها. وبهذه الطريقة، لتحديد مواقعهم في طريق صوتي متكامل، يكون سكان المدينة قادرين على فهم هذه «الملامح الصوتية» لتوجيه أنفسهم على طول مسارهم الحضري وإعطاء معنى لما يسمعونه.

	الاسم	الجنس	العمر	مكان السكن	مكان العمل
1	ر.ش	أنثى	54	مزة جبل	درعا
2	ق.ح	ذكر	40	السابق: عدوي الحالي: مزة ٨٦	مزة جبل
3	إ.ش	ذكر	36	الديماس	البرامكة
4	ر.ا	أنثى	36	السابق: شارع بغداد الحالي: صحنايا	مزة
5	ر.ز	أنثى	33	السابق: شارع بغداد الحالي: مزة ٨٦	الميسات
6	س.ش	أنثى	31	المهاجرين	المهاجرين
7	ل.ج	أنثى	28	قدسيا	مزة
8	ح.ك	ذكر	28	السابق: القابون الحالي: مشروع دمر	البرامكة
9	ح.غ	ذكر	28	ركن الدين	-
10	ه.ن	أنثى	26	المهاجرين	التجارة
11	ع.ك	ذكر	26	مزة جبل	درعا
12	ب.ق	ذكر	26	مشروع دمر	أبو رمانة
13	أ.د	ذكر	25	البرامكة	مزة
14	ع.ش	ذكر	24	مزة جبل	-
15	ر.ر	أنثى	24	المهاجرين	البرامكة

1- الخارج

أغلب الإجابات ابتدأت بأصوات تأتي من الشارع لسيطرتها ودخولها لكل الأماكن الخاصة والعتبية[1] (المنزل - مكان العمل - أماكن التسلية كالمقاهي والحدائق وغيرها). تتعدد مصادر الأصوات التي ذكرت خلال المقابلات والمنبعثة من الشارع، وتضم: (وسائل النقل والمركبات - المولدات والبطاريات - الباعة المتجولين - الأشخاص).

تم ذكر عدة نقاط عند الحديث عن **وسائل النقل والمركبات**، حيث قال (ح.ك) أن السيارات ازدادت أعدادها أكثر بسبب ازدياد عدد السكان بسبب الهجرة من الريف وبعض المحافظات إلى المدينة. وازدياد سماعنا لصوت سيارات الإسعاف، وتركيب الكثير من العامة «زمور ضابطة»[2] لتسهيل حركتهم في الشوارع المكتظة. بالإضافة لصوت سيارات الغاز رنين الجرات، صوت ارتطامها بالأرض وتجمع الناس حولها وصراخهم نتيجة أزمة الغاز التي حصلت.

وأشارت (هـ . ن) لصوت السيارات المرتفع في الشارع حيث أغلب السيارات قديمة وفي حالة سيئة مما ينتج عنها أصوات أعلى. وعلق (ع.ك) على نفس النقطة مضيفاً أن البنزين السيء أحد العوامل لزيادة وارتفاع أصوات السيارات.

أضاف (ع.ش) سماعه صوت التاكسي السرفيس الذي بدأ تطبيقه مؤخراً بسبب قلة السرافيس وغلاء أسعار سيارات التاكسي بطلب واحد. فأصبحنا نسمع نداء سيارات التاكسي عند مواقف الباصات. مضيفاً صوت طوابير الانتظار لتعبئة البنزين المليئة بالزمامير والشجارات والأغاني المرتفعة. كما تحدثت (ل.ج) ازدياد سماع صوت هدير الدراجات النارية من بيتها وتعزو ذلك لتغيير خطوط السرافيس في منطقتهم.

أما (أ.د) تكلم عن صوت الشوارع في مناطق كانت مركز صراع خلال الأزمة كالطريق إلى بلودان الذي كان مغلقاً حتى عام 2018 وعند فتحه كانت السيارات تصدر صوت كالصدى بسبب تشوه الزفت من جنازير الدبابات التي كانت تجتازه للوصول إلى الزبداني. معقباً أنه تم إعادة تزفيت الشارع العام الماضي.

---

(1) أطلقت كلمة «عتبية» على الأماكن التي تقع ما بين الأماكن الخاصة والعامة (أصلها: عتبة).

(2) زمور ضابطة هو زمور ذو صوت مميز تضعه سيارات الشرطة يتم تشغيله في هذه الحالة لتجاوز الازدحام المروري.

تم ذكر أصوات **المولدات** والأصوات المتعلقة بتواتر قطع الكهرباء الذي يختلف من منطقة لأخرى وتختلف أساليب معالجة هذا الانقطاع. يتحدث (ح.ك) وهو من سكان مشروع دمر، عن تعذر سماعه للأذان من شدة ارتفاع صوت المولدات الذي كان مزعجاً خاصة في شهر رمضان. مع الإشارة إلى اتفاق أهالي الحي على إطفاء كافة المولدات عند الساعة 12 ليلاً ليتمكنوا من النوم. ينتج عنه هدوء مخيف يؤدي لتضخم أبسط الأصوات. وأشارت (ه.ن) لصوت المولدات والبطاريات قائلة إنها ليست مزعجة فقط لصوتها المرتفع لكن لصوتها المستمر الذي لا يمكن الهروب منه فهو موجود أينما ذهبت. أحياناً تظن أنها اعتادت صوتها إلى أن يتوقف صوت المولدة الكهربائية مجدداً لبعض الوقت لتعود وتنتبه إلى مدى إزعاجه.

عند الحديث عن **الباعة المتجولين** قال (ع.ك) أنه لم يعد يسمع أصوات الباعة المتجولين مثل قبل، حيث اختفى تماماً صوت بائع الحليب الذي كان يأتي يومياً في الصباح الباكر ويطرق أبواب منازل سكان الحي الذين اعتادوا على شراء الحليب الطازج منه، وبائع الغاز الذي اعتاد المناداة على السكان لمن يريد الشراء بصياحه (غاز غااز) ونقره على جرات الغاز بالمفتاح، أما الآن فيسمع فقط صياح السكان على موزعين الغاز. كما يذكر زيادة نسبة بائعي الخردوات والملابس والأدوات المستعملة. يذكر (ق.ح) صوت بائع الخضرة قبل الأزمة حيث اعتاد أن يأتي على حماره المزين بالحلي المعدنية التي تصدر صوتاً عند كل خطوة يسلكها الحمار مع صوت البائع منادياً أسماء الخضار التي يبيعها.

تم ذكر أصوات **الأشخاص** التي يتم سماعها في الطرقات والأماكن العامة كعنصر تعرض لتغير كبير خلال العقد الماضي، حيث تذكر (ر.ز) صوت الأحاديث في الطرقات حيث تكون معظمها عن السفر وطرق السفر وقصص لتجارب أشخاص قد نجحت في الخروج من البلاد، والقسم الآخر يكون عن التعايش اليومي مع الأزمات المتجددة. كما أشارت لمصادفتها العديد من الأشخاص تتكلم مع نفسها في الشارع. وتقول (ر.ش) أن أصوات الأشخاص أصبحت أكثر حدة وعنفاً حيث تسمع دائماً أصوات شجار بين الأشخاص في الطرقات والأسواق وبين الجيران. كما أشارت لزيادة سماعها للهجات مختلفة لها لحن مختلف عن اللهجات التي اعتادت وجودها سابقاً.

2- الداخل

تم ذكر بعض النقاط فيما يتعلق بالأصوات والفراغات الشخصية، تتمحور معظمها حول قضايا (الكهرباء - الماء – العادات اليومية).

عند الحديث عن **الكهرباء** ذكر (ق.ح) تزامن ظهور الأصوات مع مجيء الكهرباء، طنين الأجهزة الكهربائية في المنزل كالبراد والغسالة، صوت التلفاز، دوي أجهزة التكييف أو المراوح، حتى صوت الجيران وتعبيراتهم المستاءة عند قطع الكهرباء أو تعبيرهم بسعادتهم بعودتها وقد يصل الأمر بسماع الزغاريد عند عودة الكهرباء بعد فترة قطع طويلة. كما ذكرت (ل.ج) صوت شاحن الليد كصوت أساسي في المنزل، سماع صوته يعني أنه يوجد كهرباء، وعدم سماعه يعني أن الكهرباء انقطعت أو أن الشاحن قد تعطل.

أشار (أ.د) إلى صوت انقطاع ومجيء **المياه**، حيث ارتبط بمشاعر خوف أو سعادة بسبب أزمة المياه التي حدثت في ال 2016. حيث انقطعت المياه لمدة ثلاث أيام كاملة لم يكونوا حينها يعلمون متى ستعود فقاموا بفتح صنابير المياه لسماعها في حال قدومها في الليل، في اليوم الثالث عند سماعهم لصوت مياه الفيجة تملأ الخزانات كان لهذه اللحظة أثر كبير لشعوره بالسعادة، يتكرر إلى الآن عند سماعه لقدوم المياه في ال 12 ليلاً. في المقابل كان لصوت ارتطام فواشة الخزان بأرض الخزان الذي يدل على انتهاء الماء أثر لشعورهم بالرعب، لأن الخزان من الصاج فيصدر الارتطام صوتاً قوياً مرعباً مازال يتكرر عند سماعهم له اليوم.

كما أشار (ق.ح) إلى تغير بعض من **عاداتهم اليومية** خلال السنوات الماضية حيث يذكر أنهم كانوا على تواصل مستمر مع جيرانهم، حيث كانوا ينادون على بعضهم لإمضاء سهرة المساء في بيت أحدهم، أما الآن بعد أن سافر وانتقل معظم جيرانهم، فجيرانهم الجدد في تغير مستمر لا يطيلون البقاء لهذا لا يجدون دافع لتكوين علاقات وطيدة معهم. الذي نتج عنه غياب شعورهم بالألفة التي كان يضفيها صوت الجيران وتواصلهم معهم في السابق على الجو العام. مضيفاً أن المكان الأساسي لإمضائهم الوقت في المنزل قد تغير أيضاً، حيث اعتادوا الجلوس معظم الوقت على الشرفات أما الآن فهم يفضلون الجلوس في أماكن مغلقة والتكلم بصوت منخفض معللاً ذلك بخوفهم من أن يتم سماع أحاديثهم والتسبب لهم بالمشاكل.

3- الصدى

عند الإجابة على السؤال الثاني (كيف كان تأثير الأصوات الناشئة عليك؟) تركزت الإجابات على الاعتياد، اللامبالاة أو التوتر من الأصوات القوية كتأثير أصوات الأزمة عليهم في الوقت الراهن (الانفجارات، القذائف، ضرب الرصاص، الطيران...) وتأثير الضوضاء المتزايدة خلال العقد الماضي.

قال (إ.ش) أن صدى أصوات الحرب مازال موجود في رأسه، لا يمكنه نكرانه، لكنه أصبح مألوفاً واعتاد عليه فلم يعد يتفاعل معه. تكرر طرح هذه الفكرة عند أغلب المتقابلين، فقال (ح.ك) أن الأصوات التي كانت تعتبر عادية أصبحت الآن غير عادية، حيث أن أول ما يتبادر إلى عقله عند سماع صوت ارتطام باب أنها قذيفة، أو صوت تشغيل الدراجات النارية يبدأ كصوت الطيران والألعاب النارية كصوت ضرب الرصاص... وهكذا. تضيف (س.ش) زيادة توترها من كل الأصوات العالية والمفاجئة كالمطر والرعد.

بينما (ح.غ) قال أنه الآن لم يعد يتأثر بأصوات القذائف والانفجارات ولم يعد يعنيه وجودها. تذكر (هـ.ن) مثالاً على ضربات إسرائيل المتكررة في الآونة الأخيرة، أنها قد تتفاجأ من الصوت لكنها لم تعد تخافه أو يهمها أن تعرف ما مصدر الصوت. تضيف (ل.ج) أن ردة فعلها تجاه هذه الأصوات قد اختلفت، ربما لأنها كانت أصغر سناً، لكن الآن بعد أن رأت أشخاصاً يتجاوزون هذه المواقف دون أضرار، أصبحت تحول انتباهها وتفكر بطرق التي من خلالها يمكن أن تتجاوز الأمر بأقل الخسائر الممكنة، وهذا ما يدفعها لئلا تتوتر والبقاء هادئة.

يذكر (ح.غ) تأثير انقطاع الكهرباء في بدايات العقد الماضي عندما لم تكن المولدات الكهربائية موجودة بكثرة بأنها كانت فترات ذات صمت مرعب انعكس على رتم الحياة آنذاك. كما تقول (س.ش) أنها أصبحت لا تحتمل الهدوء والصمت وتحاول الهرب منهم بتشغيل الراديو أو مقاطع يوتيوب لضوضاء بيضاء.

الفصل الثالث: تحليل البيانات

يحتوي هذا الفصل على ما توصلنا إليه من خلال التجارب الصوتمكانية مقسومةً إلى قسمين أولاً- النتائج: وتحتوي على الخلاصة النظرية للتجارب. تم وضع هذه النتائج عند مطابقة بيانات التحليلات مع بيانات المقابلات والتي من خلالها يصبح باستطاعتنا المقارنة بين الفترات الزمنية الصوتية وتحديد أهم المتغيرات الناتجة عن العقد الماضي.

وثانياً- النوتات البيانية: وتحتوي على محاولة تمثيل بصري للتحليلات الصوتية للمناطق الثلاث المختارة، القائمة على تدوين الصوت المسموع خلال المسيرات الصوتية التي تم القيام بها في هذه الأماكن.

أولاً- النتائج

في المدن النشطة نلاحظ اختلاف أصوات نداءات الباعة بعدة أشكال، فأصبحت الجمل التي اعتدنا عليها سابقاً موزونة وذات شعارات رنانة تعبر عن جودة البضاعة مثل (حمرا وريانة البندورة – لا تشلحو بيشلح لحالو الدراقن – مزاوية يا صبارة)[1]، تغيرت وأصبحت تصيح بأسماء السلع مع أسعارها المتغيرة بشكل شبه يومي متجاهلة جودتها.

بالإضافة لسماع مشاحنات المشترين والبائعين على الأسعار لمحاولة شراء البضائع بأرخص سعر.

أصوات الضرب والطرق في سوق النحاسين تنحصر اليوم على الألمنيوم ونادراً ما يسمع طرق على النحاس لغلاء سعره ونقصان الطلب عليه، مما يجعل الصوت أقل حدةً من السابق.

(1) تم ذكر العديد من النداءات المتعارف عليها سابقاً في كتاب الدكتور قتيبة الشهابي، (1998)، طريف النداء في دمشق الفيحاء.

في المدن المتنقلة نجد أن الأصوات قد تغيرت وتحولت خلال العقد الماضي، فازدادت شدة وكثافة الأصوات ومدتها بسبب ازدياد الازدحام. وازداد ضجيج وسائل النقل وصوت محركاتها بسبب قدمها واهترائها. بالإضافة إلى أصوات تدافع الركاب ومشاحناتهم للركوب في الباصات. وازدياد تواتر نداءات الباعة بسبب استخدامهم لآلات التسجيل.

في مدن العلاقات أهم الأصوات التي تأثرت بها خلال العقد الماضي هي صوت المولدات الكهربائية. بالإضافة لبعض التغييرات في بنيتها، فمثلاً نلاحظ تناقص أعداد رواد المقاهي ككل وازدياد عدد رواد المقاهي من النساء، التي تكون أحد تأثيراته الصوتية هي ارتفاع في حدة الصوت العامة للمكان.

كما كشفت المقابلات عن تعدي الشؤون العامة على المجال الخاص. بسبب النزوح الداخلي إلى دمشق، ازدادت كثافة السكان، يتدفق المجال العام إلى مساحات المنزل ليتحول وضعها بين الحياة الخاصة والانفتاح العام.

كما تكشف عن اختلاف التجربة الصوتية في المدينة جندرياً. فنلاحظ سيطرة الصوت الذكوري فيها فنجد أن إجابات الإناث تركز على الأصوات المسموعة داخل المنزل أو في الطريق من وإلى المنزل. بالإضافة إلى تحديد التجربة الصوتية في ساعات معينة من اليوم، بما يتخللها من معاكسات وتحرشات لفظية. أصبحت هذه المظاهر أكثر حدة في العقد الماضي بسبب انخفاض المستوى الأمني وانتشار حالات الخطف والسرقة.

ثانياً- النوتات البيانية

يمكن أن تأخذ النوتة الموسيقية أشكال عدة، أكثرها انتشاراً في الفنون هي النوتات النصية *(text score)*. والتي تعتبر مفيدة جداً نسبةً للأشخاص الذين لا يمتلكون خلفية موسيقية. أما التنويت فهو نوع من الكتابة ابتدأت في العصور الوسطى وهي ما يعرف اليوم بالتنويت الغربي الكلاسيكي مشكلاً اللغة الغربية الكلاسيكية. يتكون من خمسة أسطر يتخللها نوتات مختلفة.

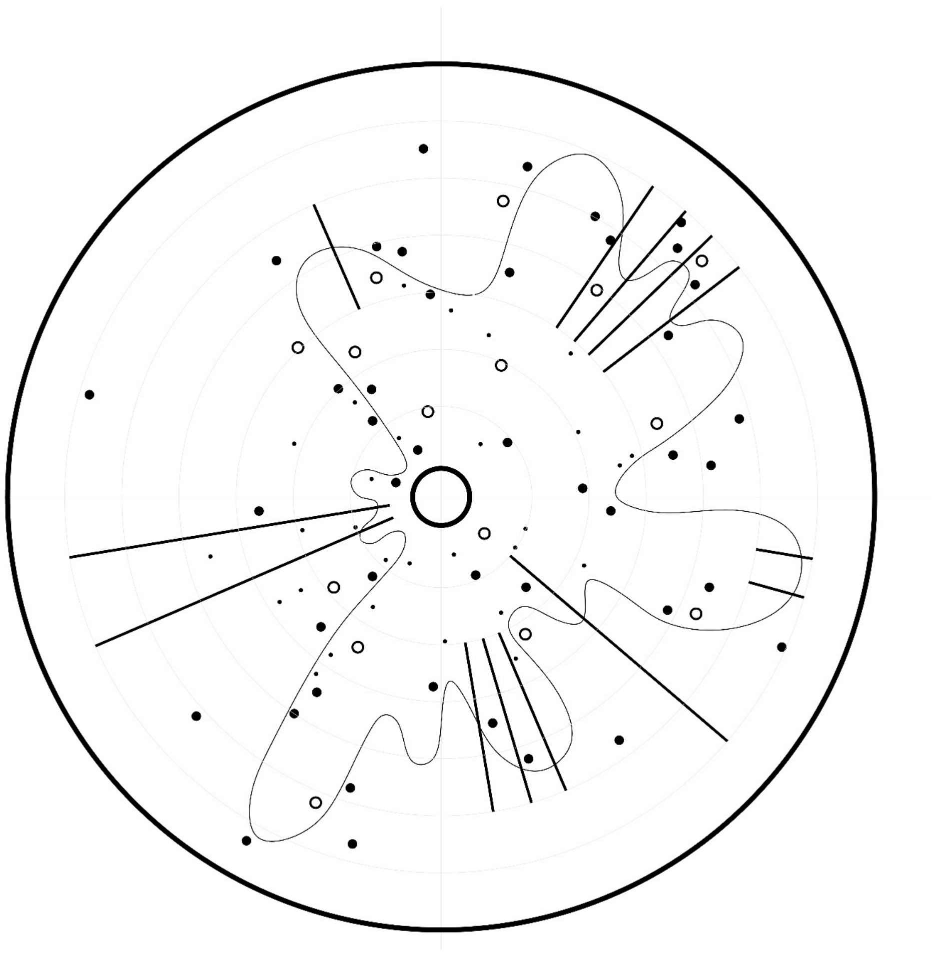
تحدث شيفر عن التنويت البياني (الغرافيكي – *graphic score)* وكيف يفيدنا بأشكاله المتعددة، حيث يمكن قراءته وفهمه من قبل المتخصصين في مجالات مثل الهندسة المعمارية، التخطيط الحضري، علم الاجتماع وعلم النفس وكذلك الموسيقيين وأخصائي الصوت. لكن يجب فهم أن جميع

الإسقاطات المرئية للأصوات بهذا النوع من النوتات تكون عشوائية وخيالية. هذه المخططات هي تلميحات فقط، يمكن للأذن متابعتها بطريقتها الخاصة.» (Schafer R. M., 1994)[1]

لا يوجد منهجية محددة يمكن اتباعها للتدوين الصوتي، فهي تعتمد بشكل كامل على مخيلة الباحث وتفضيلاته. في النوتات البيانية حاولت إدخال ما يمكن من البيانات المتعلقة بالرحل الصوتية، باتباع طريقة جاستين بينيت ***Justin Bennett*** في تحليل الرحلات الصوتية ابتداءً برسم دائرة كبيرة وفي مركزها دائرة أصغر. استخدام هذه الطريقة مرتبط إلى حد ما بالخصائص النفسية المكانية لتجربة الاستماع. وتم تمثيل مجال الصوت الأساسي بالخط المحيط بالدائرة الصغرى تتوزع في محيطه العلامات والإشارات الصوتية متمثلة بنقاط متغايرة بالشكل حسب نوع صوتها، يقطع هذا المجال عدد من الخطوط المستقيمة التي تمثل نقاط العلام الصوتية.

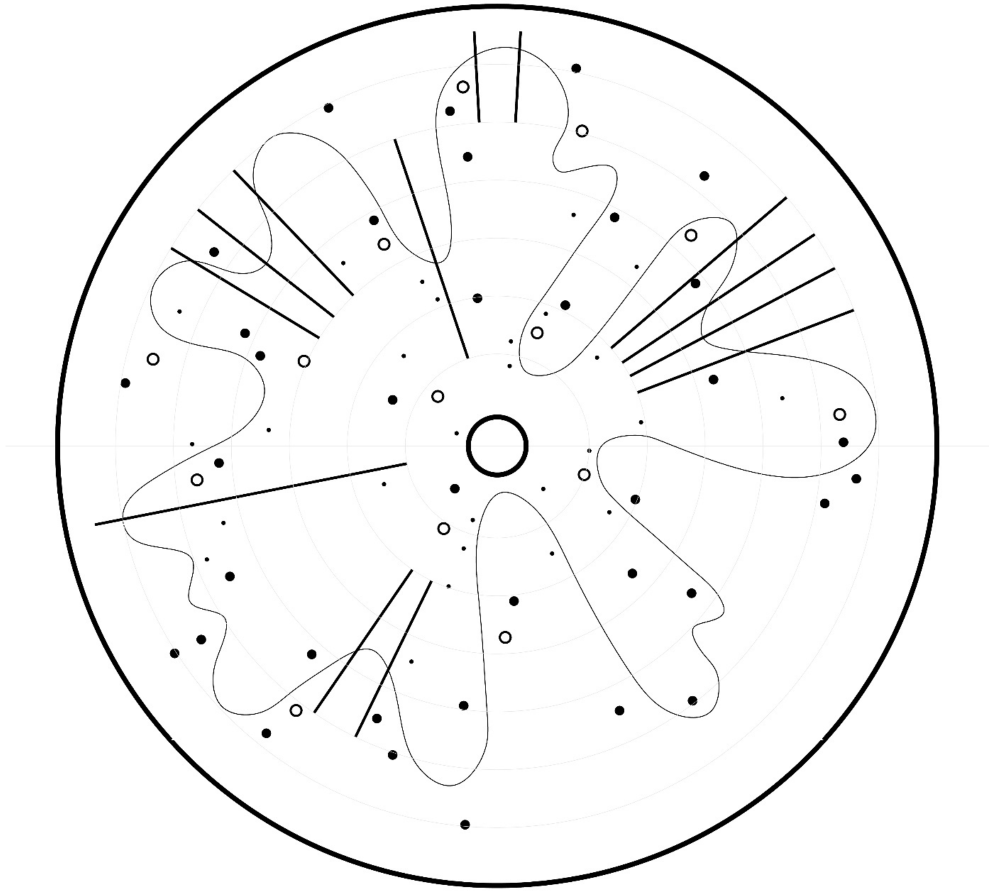
(1) R. Murray Schafer, (1994), The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world: P.128

1- شارع الملك فيصل



- مجال الإدراك الفردي
- مجال الصوت الأساسي
- الإشارات الصوتية الطبيعية
- الإشارات الصوتية الصناعية
- الإشارات الصوتية البشرية
- نقاط العلام الصوتية

2- جسر الرئيس



مجال الإدراك الفردي

مجال الصوت الأساسي

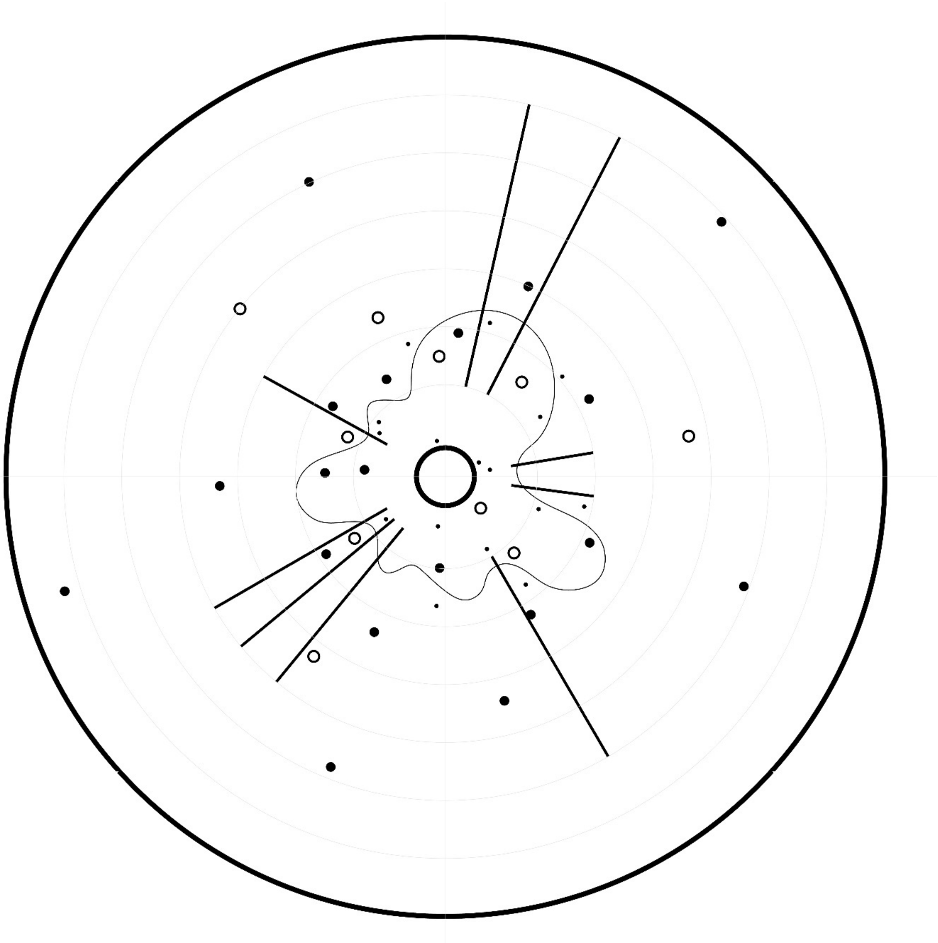
الإشارات الصوتية الطبيعية

الإشارات الصوتية الصناعية

الإشارات الصوتية البشرية

نقاط العلام الصوتية

3- مقهى الكمال



مجال الإدراك الفردي

مجال الصوت الأساسي

الإشارات الصوتية الطبيعية

الإشارات الصوتية الصناعية

الإشارات الصوتية البشرية

نقاط العلام الصوتية

خلاصة وتوصيات

للإجابة على إشكالية البحث مع الأخذ بعين الاعتبار أبعادها الاجتماعية والسياسية والثقافية في الفضاء العام، نجد أنها تتعلق بأربعة محاور: 1- ارتباط الأحداث الصوتية بالأحداث الزمنية. 2- صعوبة إدراك المكان من خلال الإدراك الخارجي وحده. 3- نشوء الأصوات (اللا)مكانية. 4- الهوية الصوتية لمدينة دمشق.

تسمح نقاط العلام الصوتية للسكان باستنتاج وقت أو مكان معين. فمثلما تشكل اللهجات والتحيات المختلفة للباعة نقاط مرجعية للمكان، كذلك يمكننا تحديد أوقات أو أحداث معينة من خلال أصواتها. يمكن حصر أبرزها في أحداث دينية، سياسية (قومية)، اجتماعية، وطبيعية تشكل نقاط مرجعية صوتية للزمان.

ففي الأحداث الدينية التي يمكن سماع الكثير منها في دمشق لتواجد العديد من الأديان والطوائف فيها، فنلاحظ أبرزها صوت الأذان وأجراس الكنائس معلنةً عدة أوقات من اليوم. أصوات شهر رمضان المتعددة، التابعة للديانة الإسلامية، من سكون الشوارع عند أذان المغرب إلى نداء «المسحراتي» وقرعه على الطبل فجراً، وصوت المدفع معلناً موعد أذان المغرب. أو أصوات احتفالات الميلاد والفصح والشعانين التابعة للديانة المسيحية. (الكشاف وتدريبات الكشاف في باحات الكنائس). كذلك مظاهر إحياء ذكرى عاشوراء التابعة للطائفة الشيعية التي يتركز معظمها في مقام السيدة زينب ومقام السيدة رقية في دمشق. وغيرها الكثير من الطقوس والاحتفالات التي تتبع لطوائف مختلفة ذكر حسان عباس العديد منها في كتابه الموسيقى التقليدية في سوريا.[1] (عبّاس، 2018) وهنا نرى كيف يصبح الصوت عامل مهم في تشكيل الجماعات ورسم الحدود المكانية لهم.

---

(1) حسان عباس، (2018)، الموسيقى التقليدية في سوريا.

أحداث سياسية (قومية) كصوت الشوارع بفترة الانتخابات الرئاسية التي تمتلئ بالأغاني الممجدة للنظام الرئاسي الصادرة عن السيارات، وصوت إطلاق الرصاص الكثيف عند إعلان نتائجها، أضيف إليها حديثاً الحفلات الصاخبة بالساحات العامة. (المشاهد الانتخابية) كما لا يمكننا نسيان أصوات الاحتفالات في المسيرات وما قابلها من مظاهرات مناهضة للنظام لكلّ منها شعاراته الرنانة وأناشيده المميزة قد يكون أكثرها إثارة صوت أولى المظاهرات التي خرجت في حمص تدق على الأواني المنزلية المعدنية (الطناجر).

أحداث اجتماعية منها مرتبط بالمناسبات كالعراضة الدمشقية يصحبها عدد من الآلات الموسيقية كالطبل والترومبيت وغالباً ما تلحق برقصة السيف والترس. كذلك نداءات الباعة في الأسواق أو الباعة الجوالين وما يرافقهم من أجراس تعلق على عربة النقل. وتمتد هذه الأحداث لتشمل ألعاب الأطفال التي غالباً ما تكون صاخبة وتكثر في فترات العطل والأعياد ويمكن سماعها بوضوح كالطقطيقة التي تم ذكرها سابقاً ومثلها لعبة الدحل التي يمكن رصدها في الأزقة والحارات فنسمع صوت تراطم الدحل وتدحرجها، وألعاب أخرى تشكل الحركة الجانب الأساسي منها.

أما الأحداث الطبيعية فهي التي تخص المناخ والفصول حيث صفير الرياح وحفيف الأشجار أو صوت تساقط الأمطار كذلك سماع خرير مياه نهر بردى في الشتاء في بعض المناطق وأصوات السيول التي تشكلها الأمطار في أغلب أحياء دمشق الواقعة على سفح جبل قاسيون أو جبل المزة في الشتاء. كما يعني غياب هذه الأصوات، بالإضافة لازدياد ظهور أصوات الحيوانات كالعصافير والحمام والغربان بشكل كثيف أولى ساعات الصباح، بطقس دافئ ومعتدل.

كذلك لا يمكننا عدم ذكر أصوات المدن خلال مواجهة جائحة كورونا وتطبيق حظر التجول في أغلبها يضاف عليها الهدوء المصاحب لساعات قطع الكهرباء فنستشعر المقاومة من خلال الصمت.

فيما يخص إدراك المكان وبعد أن نفينا قدرتنا على إدراكه من خلال صورته المرئية فقط، وخلال محاولتنا للتأكد من مدى قابليتنا لإدراكه من خلال صوته عن طريق التسجيلات، وجدنا أن الصوت وعلى الرغم من كونه يعكس المكان بشكل أوسع من الصورة وأعمق، لكن يبقى هناك جزء غائب. فبالنسبة لشخص لم يزر المكان سابقاً ولكنه رأى صوره أو استمع لصوته، لن يصله نفس إدراك شخص كان موجوداً فيه. وحتى إذا أكملنا التعرف على المكان بباقي الحواس الشم والذوق واللمس، سيبقى إدراكنا للمكان ناقص. الجزء الناقص ليس مادياً، هو بالمخيلة أكثر منه بالواقع، قائم

على ذكرياتنا التي نكونها في المكان على مزاجنا وتفضيلاتنا الشخصية وعلى معرفتنا السابقة به وبتاريخه. وهو ما تم تعريفه سابقاً بالإدراك الداخلي. يذكر شيفر مقولة لبيري تروكس يقول فيها «لا يمكن فهم المشهد الصوتي فقط من خلال كتالوج من هذه المكونات، حتى وإن كان هذا ممكن، لكن إدراكه يمكن فقط من خلال التمثيلات التي تشكلت عقليا التي تعمل كأساس للذاكرة والمقارنة والتجميع والاختلاف والوضوح.» (Schafer R. M., 1994)[1]

عند البدء باختيار الأماكن التي سيتم تحليلها صوتياً تم أخذ العديد من التسجيلات لأماكن متعددة من دمشق، الكثير منها (أماكن تقع في المناطق الحديثة من دمشق) كان يصعب تحليله وإيجاد نقاط علام صوتية خاصة فيه. وبهذا تم استنتاج تناقص القدرة على تمييز المكان في الأماكن الحديثة نسبياً في دمشق، وبالتالي تتناقص قدرتنا على تحديد موقعنا من خلال الصوت. مناطق مثل التجارة، المزة، وكفرسوسة الجديدة (حيث نمط بناء الحداثة الموحد والمتشابه ومواد البناء قليلة المسامية كالبيتون والمعدن والزجاج التي تعكس الصوت وتضخمه مشتتة مصدره وخصائصه). في المقابل تزداد قدرتنا على تمييز الأماكن وتصبح أكثر حدة في أماكن مثل ريف دمشق ودمشق القديمة. تحدث ريلف *(E. C. Relph)* عن هذه الظاهرة، حيث قال «اللامكانية تتجلى في أي مكان يفتقر إلى التميز وليس له صلة تذكر مع سياقاته الجغرافية. هذه العمارة اللامنتمية بعناصرها وموادها الحديثة في تمدد مستمر مسببة ضياع في هوية المدينة وهويتها الصوتية.» (Relph، 1976)[2] كما نلاحظ تباين وتفاوت واضح للبيئة الصوتية بين الريف والمدينة يغيب فيها التكافؤ بشكل تام، على الرغم من أن الغالبية العظمى من المناطق والأحياء المتأذية خلال الأزمة كانت في الريف إلا أن صوت إعادة الإعمار والترميم بآلاته ومعداته غائب تماماً عنها، على النقيض من المدينة الحاضر بها بشدة وزخم وفي مناطق لم تتعرض حتى للأذى.

بسبب الضجيج والكثافة الصوتية الكبيرة في المدينة يلجأ العديد من الأشخاص لتشكيل مشهدهم الصوتي الخاص عن طريق سماعات الأذنين التي تنقل الموسيقا أو الراديو أو الكتب الصوتية. تقوم هذه السماعات بحجب البيئة الصوتية العامة وإنشاء واحدة خاصة بنا مشكلة مهرب من مكان لا يسعنا وإنشاء حيز من المكان (ولو افتراضي) خاص بنا. يعزز هذا المكان الافتراضي الموازي

---

(1) R. Murray Schafer, (1994), The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world: P.133

(2) E. C. Relph, (1976), Place and placelessness

(اللامكان المادي) العزلة والبرودة الاجتماعية وتتغير تجربتنا للمدينة تلقائياً فتسمح بالتواصل مع المدينة بشكل شخصي حسب اختياراتنا الشخصية للمشهد الصوتي. «بينما لا يستطيع المستمع التأثير على التجربة البصرية من خلال إعادة هيكلة المباني أو شبكة المدينة - يقوم بتعديل إدراكه لها بصوت إضافي. هذا يمنحه، جزئياً على الأقل، التحكم في بيئته، حيث أن الاستريو الشخصي هو «إستراتيجية دفاعية» أيضاً.»[1] (Bull, 2008)

أما فيما يخص الهوية، وجدت أنه لا يوجد هوية صوتية واضحة لمدينة دمشق وعند سؤال عدد من المتقابلين إن كان هناك صوت معين أو حتى أغنية معينة تعكس هوية مدينة دمشق برأيهم أو تذكرهم بها، كان الجواب بالنفي (بعضهم ذكر أغاني فيروز في الصبح لكنها غالباً ما تمثل لبنان، أو أغاني صباح فخري وهذه بدورها تمثل حلب). يمكن أن نعزو هذا لكون دمشق مدينة تجارية «حمل القادمون إليها معتقداتهم، لغاتهم، تقاليدهم، آدابهم وموسيقاهم. لينتج فيها ثقافة خاصة فريدة سمتها الأولى التنوع والاختلاف.» (عبّاس، 2018)[2] فغلبت على هويتها الأصوات الاجتماعية (الدينية منها والقومية) والتي بدورها اليوم يطغى فيها العنصر الآلي على البشري. غالباً ما تميل آذاننا لفلترة هذه الأصوات بسبب تعرّضنا لها لوقتٍ طويل. وغالباً ما يتم التعرف على هويتها الصوتية بهذا الجانب منها، في أسواقها ونداءات باعتها، شجاراتهم وتحايل المشترين لتخفيض الأسعار.

«من هذا المنظور الواسع، من الواضح أن السمع يساهم في مجموعة واسعة من الخبرات والوظائف. السمع، مع مكمله النشط، الاستماع، هو وسيلة نشعر من خلالها بأحداث الحياة، ونتخيل سمعيًا الهندسة المكانية، ننشر الرموز الثقافية، نحفز المشاعر، نتواصل شفهياً، نختبر حركة الزمن، نبني العلاقات الاجتماعية، ونحتفظ بذكرى تجاربنا. تؤثر العمارة السمعية على كل هذه الوظائف والمهام إلى درجة كبيرة ولكن لا تحظى بالتقدير.» (Blesser و Salter، 2008)[3] وبهذا آمل أن يوضح البحث الفائدة الفكرية والمهنية التي يمكن أن تنتج عن دمج وجهات النظر المجزأة في صورة مركبة.

---

(1) Michael Bull, (2008), Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience: P.22

(2) حسان عباس، (2018)، الموسيقى التقليدية في سوريا، ص17

(3) Barry Blesser, and Linda-Ruth Salter, (2008), Spaces Speak, Are You Listening?: P.4

فهرس المصطلحات[1]

- **علم البيئة الصوتي (ACOUSTIC ECOLOGY):** علم البيئة هو دراسة العلاقة بين الكائنات الحية وبيئتها. وبالتالي فإن البيئة الصوتية هي دراسة تأثيرات المشاهد الصوتية SOUNDSCAPE على الاستجابات الجسدية أو الخصائص السلوكية للكائنات التي تعيش فيها. هدفها لفت الانتباه إلى الاختلالات التي قد يكون لها آثار غير صحية أو ضارة.

- **الضوضاء (NOISE) :** يمكن إرجاع أصل الكلمة إلى الفرنسية القديمة (noyse) وإلى القرن الحادي عشر، ولكن أصلها غير مؤكد، لها مجموعة متنوعة من المعاني، وأهمها ما يلي:

1. الصوت غير المرغوب فيه. يحتوي قاموس أوكسفورد الإنجليزي على مراجع للضوضاء كصوت غير مرغوب فيه يعود تاريخه إلى عام 1225.

2. صوت غير موسيقي. استخدم هيرمان وهو عالم فيزياء في القرن التاسع عشر، تعبير الضوضاء لوصف الصوت المكون من الاهتزازات غير الدورية (حفيف الأوراق) مقارنةً مع الأصوات التي تتكون من اهتزازات دورية. لا يزال استخدام الضوضاء بهذا المعنى في تعبيرات مثل الضوضاء البيضاء أو ضوضاء غاوسية.

3. أي صوت عالي. في الاستخدام العام الحالي، غالبًا ما تشير الضوضاء بشكل خاص للأصوات العالية.

4. الاضطراب في أي نظام إشارات. في الإلكترونيات والهندسة، تشير الضوضاء إلى أي اضطرابات لا تمثل جزءًا من إشارة.

---

(1) جميع التعاريف المدرجة تم ذكرها في R. Murray Schafer, (1994), The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world: P.271-275 إلا التي يعاد الإشارة إليها.

لا يزال التعريف الأكثر إرضاءً للضوضاء في الاستخدام العام «صوت غير مرغوب فيه». هذا يجعل الضوضاء مصطلحًا شخصيًا.

- **الكفاءة الصوتية (SONOLOGICAL COMPETENCE):** المعرفة الضمنية التي تسمح بفهم التكوينات الصوتية. (تم استعارة المصطلح من Otto Laske). الكفاءة الصوتية تجمع الانطباع مع الإدراك، وتجعل صياغة التصورات الصوتية والتعبير عنها أمرا ممكنا. من الممكن أن تختلف الكفاءة الصوتية من فرد إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، كما ويمكننا القول أن سبب اختلافها بين الثقافات هو تطورها بشكل مختلف فيها.

- **الحدث الصوتي (SOUND EVENT):** الحدث: هو شيء يحدث في مكان محدد خلال فترة زمنية معينة. لذلك لا يمكن تجريد الحدث من استمرارية الزمان والمكان. والحدث الصوتي: هو أصغر جزء صوتي يمكن ان يسمع عن طريق الأذن البشرية خلال مساحة صوتية معينة.

- **عنصر صوتي (SOUND OBJECT):** اكتشف هذا المصطلح (l'objet sonore) على يد بيير شيفر، يصفه بأنه أداة صوتية للإدراك السمعي البشري وهي ليست أداة كهربائية صوتية للتوليف. يتم التعرف على الأداة الصوتية من قبل الأذن البشرية على أنه أصغر جزء من مشهد صوتي، ويمكن تحليله بخصائص مغلفه.

- **المشهد الصوتي (SOUNDSCAPE):** هو البيئة الصوتية. عملياً أي جزء من البيئة الصوتية يعتبر مجالًا للدراسة. قد يشير المصطلح إلى البيئات الفعلية، أو تكوينات مجردة مثل المقطوعات الموسيقية ومونتاج الشريط.

- **الصوت الأساسي (KEYNOTE SOUND):** هو مصطلح موسيقي. يحدد المفتاح أو النغمة لتركيبة معينة. في دراسات المشهد الصوتي، يكون للصوت الأساسي معنى مختلف. طيف الصوت الأساسي هو تلك الأصوات التي يسمعها مجتمع معين باستمرار أو بشكل متكرر بما يكفي لتشكيل خلفية صوتية تُدرك الأصوات الأخرى على أساسها. ويتضمن أصوات غير واضحة مثل حركة المرور والرياح.

- **الإشارة الصوتية (SOUND SIGNAL):** الإشارة هي صوت ذو معنى محدد، وغالبًا ما تحفز استجابة مباشرة. على عكس الصوت الأساسي، فإن الإشارات هي أصوات ملحوظة يتم إدراكها بوعي. مثل أجراس الكنيسة، وكذلك صفارات الإنذار لسيارة الإسعاف. أي صوت يمكن أن يوجه

الانتباه إليه بشكل معين. هي الأصوات التي يسهل التعرف عليها مثل نباح كلب أو صفارة سيارة شرطة.

- **نقطة علاّم صوتية (SOUNDMARK):** المصطلح مشتق من كلمة معلَم وذلك للإشارة إلى صوت فريد أو صوت يمتلك صفات خاصة في هذا المجتمع تمكن الناس من ملاحظتها والحديث عنها. الطابع الفريد للعلامة الصوتية أقوى من طابع الإشارة. بينما تظهر الإشارات عمومًا بتعداد أعلى، فإن العلامات الصوتية فريدة. من الأمثلة الجيدة على أصوات العلام هي أجراس ساعة بيج بن في لندن.

- **مشروع المشاهد الصوتية العالمي (WORLD SOUNDSCAPE PROJECT):** هو مشروع مقره في كندا. يتخصص بالدراسات المقارنة للمشاهد الصوتية للعالم. أوجد عام 1971، ومنذ ذلك الحين تم إجراء العديد من الدراسات البحثية الوطنية والدولية التي تناولت مواضيع كالإدراك السمعي، الرموز الصوتية، التلوث الضوضائي وما إلى ذلك. حاولت جميعها توحيد الفنون والعلوم الصوتية استعداداً لتطوير اختصاصات متعددة للتصميم الصوتي.

- **اللامكانية**[1] **(PLACELESSNESS):** تصف حالتين: البيئة التي تفتقر إلى الأماكن المميزة. والسلوك المرافق لها الذي لا يتعرف على مميزات المكان. يتجلى بعدم الارتباط بالمكان الناجم عن التشابه الذي تفرضه لحداثة. (Rogers، Castree، و Kitchin، 2013)

(1) Alisdair Rogers, Noel Castree, and Rob Kitchin, (2013), A Dictionary of Human Geography.

المراجع

Cavanaugh, W. J., Tocci, G. C., & Wilkes, J. A. (2010). Architectural Acoustics: Principles and Practice. (D. C. Swanson, Ed.) *The Journal of the Acoustical Society of America, 128*(953), 352. doi:10.11211.3455828/

Schafer, R. (1970). *The Book of Noise.* New Zealand: Price Print.

Atkinson, R. (2007). Ecology of Sound: The Sonic Order of Urban Space. *Urban Studies, 44*(10), 14. doi:10.108000420980701471901/

Bagenal, H., & Wood, A. (1931). *Planning for good acoustics.* Methuen and Company,.

Ballou, G. (2008). *Handbook for Sound Engineers.* Routledge.

Battesti, V. (2017). Mics in the Ears: How to Ask People in Cairo to Talk about Their Sound Universes. In Toward an Anthropology of Ambient Sound. In V. Battesti, *Toward an Anthropology of Ambient Sound.* Routledge, Routledge Studies in Anthropology. doi:10.43248-9781315755045/

Battesti, V., & Puig, N. (2020). Towards a sonic ecology of urban life: Ethnography of sound perception in Cairo. *The Senses and Society, 15*(2), 170-191. doi:10.1080/17458927.2020.1763606

Blesser, B., & Salter, L. R. (2008). *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture.* Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/S0265051708007948

Böhme, G., Elíasson, Ó., & Pallasmaa, J. (2014). *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture.* (C. Borch, Ed.) Basel: De Gruyter.

Bull, M. (2008). *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. Routledge; 1st edition.

Camus, A. (1983). *The Outsider*. Penguin Classic.

Ge, J., & Hokao, K. (2005, 12). Applying the methods of image evaluation and spatial analysis to study the sound environment of urban street areas. *Journal of Environmental Psychology, 25*(4). doi:10.1016/j.jenvp.2005.10.003

Gerry, D. W., Faux, A. L., & Trainor, L. J. (2010). Effects of Kindermusik training on infants'rhythmicenculturation. *Developmental Science, 13*(3), 545–551. doi:10.1111/j.14677687.2009.00912-.x

Grosjean, M., & Thibaud, J.-P. (2001). *L'espace urbain en méthodes*. Parenthèses.

Hamdan, L. A. (2017). *Saydnaya (the Missing 19dB).* Amnesty International and Forensic Architecture, UAE.

Hannerz, U. (1980). *Exploring the City: Inquiries Toward an Urban Anthropology*. Columbia University Press.

Howes, D. (1991). *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. University of Toronto Press.

Irwin, A., Hall, D. A., Peters, A., & Plack, C. J. (2011). Listening to urban soundscapes: Physiological validity of perceptual dimensions. *Psychophysiology., 48*(2). doi: 10.1111/j.14698986.2010.01051-.x

Jeon, J. Y., Hong, J., & Lee, P. J. (2013, 07 01). Soundwalk approach to identify urban soundscapes individually. *The Journal of the Acoustical Society of America, 134*, 12. doi:10.11211.4807801/

Jorgensen, B. S., & Stedman, R. C. (2001). Sense of Place as an attitude: Lakeshore owners attitudes toward their properties. *Journal of Environmental Psychology, 21*(3), pp. 233-248. doi:10.1006/jevp.2001.0226

Kang, J. (2007, 06 30). Urban Sound Environment. *Building Acoustics, 14*(2). doi:10.1260135101007781448000/

Ong, W. J. (1991). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Routledge.

Pallasmaa, J. (1996). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses.* Finland: Wiley.

Raimbault, M., Dubois, D., & Guastavino, C. (2007). A cognitive approach to urban soundscapes : Using verbal data to access everyday life auditory categories. *Acta Acustica United With Acustica, 92.*

Raimbault, M., Guastavino, C., & Dubois, D. (2006). A cognitive approach to urban soundscapes : Using verbal data to access everyday life auditory categories. *Acta Acustica United With Acustica, 92.*

Raimbault, M., Lavandier, C., & Bérengier, M. (2003, 12 01). Ambient sound assessment of urban environments: Field studies in two French cities. *Applied Acoustics, 64*(12). doi:10.1016/S0003682-X(03)000616-

Relph, E. (1976). *Place and placelessness.* London: Pion.

Rogers, A., Castree, N., & Kitchin, R. (2013). *A Dictionary of Human Geography.* Oxford University Press. doi:10.1093/acref/9780199599868.001.0001

Rose, G. (1995). Place and Identity: A Sense of Place. (P. J. Doreen Massey, Ed.) *A Place in the world.*

Schafer, R. M. (1969). *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher.* BMI Canada.

Schafer, R. M. (1994). *The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world.* New York: Destiny Books.

Shamseddin, T. (2022). Soundwalks. [https://soundcloud.com/tala-shamseddin/sets]. Damascus, Syria.

Sheridan, T., & Van Lengen, K. (2003). Hearing Architecture: Exploring and Designing the Aural Environment. *Journal of Architectural Education, 57*(2), 37-44.

Truax, B. (1978). *The World Soundscape Project's Handbook for Acoustic Ecology.* Canada: A.R.C. Publications.

Truax, B. (2001). *Acoustic Communication.* United Kingdom: Ablex.

Tuan, Y.-F. (1974). Topophilia: A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values. (B. F. Blake, Ed.) *Journal of Leisure Research, 6*(4), 323-325. doi:10.108 000222216.1974.11970208/

Westerkamp, H. (1988). *Listening and Soundmaking: A Study of Music-As-Environment*. Canada: Simon Fraser University.

Wissmann, T. (2014). *Geographies of Urban Sound*. Ashgate Publishing Limited.

أدونيس. (1992). الصوفية والسوريالية. مصر: دار الساقي للطباعة والنشر.

حسّان عبّاس. (2018). الموسيقى التقليدية في سوريا. France: منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة.

ديسم جلو, نزار قرفول, عمر جمول شادي كرم. (2011). النظريات الموسيقية والهارموني. (فيكتور بابينكو، المحرر) دمشق: وزارة الثقافة, الهيئة العامة السورية للكتاب.

عبد اللطيف, م. (May 7, 2020).

يسرى يونس. (2021). رُوّاد مقاهي دمشق. مجلة صور.

الراب السوري

الجوانب السياسيّة والاجتماعيّة والجندريّة والفنيّة واللغويّة لعيّنةٍ من أغاني الراب السوري

زاهر القاعي

الملخَّصُ التنفيذي

يقومُ هذا البحث من خلال توظيفِ مزيجٍ من طرائق البحث الكميَّة والنوعيَّة بدراسة الجوانب: السياسيّة، والاجتماعيّة، والجندريّة، والفنيّة، واللّغويّة؛ لعيّنةٍ من أغاني الراب السوري، سواء تلك التي سُجِّلت وأُنتجت في سوريا أم خارجها، مع التركيز على الفترة الزمنيّة بين عامي: 2011 و2022. يحاولُ البحث الإجابة عن الأسئلة التالية: ما مواضيع الراب السوري؟ ما الجوانب السياسيّة والاجتماعيّة للراب السوري؟ كيف يُعبَّرُ عن الأفكار المتعلّقة بالجندر ضمن الراب السوري؟ ما جماليّات وخصائص الراب السوري الفنيّة؟ كيف تُستخدَم اللّغة في الراب السوري؟ للإجابة عن هذه الأسئلة جُمعتْ معلومات إحصائيّة عن ثلاث قوائم تشغيل من أغاني الراب السوري، أُنشِئَتْ لغرض هذا البحث على منصّات: SoundCloud، وSpotify، وYouTube. كما جرى تحليل 37 أغنية من أغاني الراب السوري عن طريق منهج دراسة الحالات. تُشير نتائج البحث الإحصائيّة إلى نموٍّ مضطّردٍ في إنتاج ونشر أغاني الراب السوري على منصّات الاستماع المذكورة، وإلى سيطرة اللّغة العاميَّة السوريَّة في أغاني الراب. كما تُشير نتائج تحليل الحالات إلى أنَّ مواضيع هذه الأغاني متنوّعة وغنيّة. في الجانب السياسي: انتقد الرابرز الواقع السياسي، ووقفوا مع أحد الأطراف المتنازعة وتحدَّثوا بلسانها؛ كما عبَّر الرابر عن تبعات الأحداث السياسيّة في سوريا من حربٍ بالوكالة، ودمارٍ، وهجرةٍ إجباريّة. وفي الجانب الاجتماعي: عبَّر الرابر عن المشكلات الفرديّة والجماعيّة، مثل: الانتماء، والاضطرابات النفسيّة، والموقف من الدين، وظاهرة المخدّرات، وانتقاد غياب العدالة الاجتماعيّة والاقتصاديّة، والتطرُّف. وكان لعمليّات إنتاج الموسيقا، والحفلات، ومعارك الراب أبعادٌ اجتماعيّة؛ أمَّا فيما يخصُّ الناحية الجندريّة: يُمكن ملاحظة تمثيلٍ أكبرَ للرابر الذكور، لكنَّ الرابر النساء كُنَّ حاضرات في المشهد، وغنّيْن عن الفخر بالذات ورفض التمييز على أساس الجندر. وعبَّر رابر آخرون عن صورٍ

نمطيّة للمرأة كأداةٍ للمتعة الجنسيّة، أو دعوا إلى قيمٍ محافظة. وفي الجانب الفني: استُخدمت الموسيقا على نحوٍ براغماتي ووظيفي وتعبيري في أغاني الراب السوري؛ كما يُمكن ملاحظة توظيفٍ للاستعارات الموسيقيّة، واستخدامٍ لمواد صوتيّة وتسجيلات سابقة. أشار تحليل الجانب اللّغوي لأغاني دراسة الحالات إلى توظيف الإرث اللّغوي للرابر سواء الشعري أم الديني، كما يُمكن ملاحظة توظيفٍ واسعٍ للشتائم اللّغويّة، ويُلحظ تنوّعٌ في قوافي الأغاني بين القوافي الكلاسيكيّة وغير الكلاسيكيّة، إلى جانب الاستخدام الواسع للّغة العاميَّة السوريّة، يُوظِّف الراب السوري تعابيرَ لغويّةً شائعةً، ويستخدم إشاراتٍ إلى الثقافة الشعبيّة. يَخْلُصُ هذا البحث إلى أنَّ الراب السوري عنصر فاعلٌ في المشهد الثقافي والحياة السياسيّة والاجتماعيّة في سوريا وخارجها؛ لأنَّه أداةٌ للتعبير والانتقاد بيد الرابر وجمهورهم، وهو عنصر منفعلٌ أيضاً؛ لأنَّه يَصِفُ ويوثِّقُ ما يحدث، وهو يُمثِّل ساحةً، أو حقلاً يجري فيه تبادلُ الأفكار، والقيم، والمشاعر، والخبرات، والسرديّات.

الشُّكر

أتقدَّمُ بالشكر إلى مؤسّسة اتّجاهات والعاملين والعاملات فيها من باحثين وباحثات، وإداريّين وإداريّات لإتاحة هذه الفرصة لي وتقديم كلِّ الدعم الممكن. وأتوجَّه بالشكر إلى لجنة التحكيم التي رأت في بحثي فرصةً لإغناء المشهد الثقافي المختص بموسيقا الراب في العالم العربي، وأود شكر د.توفيق خوري على تشجيعه وتوجيهه لي. كما أشكر جويا صفير وباسل نويلاتي لتنظيم اللقاءات والفعاليات والإبقاء على التواصل.

أخصُّ بالشُّكر د.ماريان نجيم على حماسها، وتواصلها الدائم، وتوجيهها، ونصائحها لي في أثناء كتابة هذا البحث، وتقديمها الدعم والمساعدة.

كما أشكر الأصدقاء والصديقات، والزملاء والزميلات، على النقاشات المهمّة التي أنارت لي جوانبَ لم يكن ليكتمل البحث بدونها، وأخص بالشكر الباحث مخلص كاكور، والمخرج أحمد عبد الباقي، والرابر محمد أبو حجر، والباحث الموسيقي ستيفن يوست.

وأشكر عائلتي وصديقتي سوزانا على توفير الدعم المعنوي في أثناء كتابتي لهذا البحث.

زاهر القاعي - برلين 2022

الإهداء

إلى مَن قالوا: «لا».

1. مُقدّمة

يتناولُ هذا البحث الرابَ السوري مع التركيز على الفترة اللاحقة لعام 2011 وحتَّى عام 2022. هذا النمط الموسيقي الذي وصلَ في القرن الـ 21 إلى سوريا شَهِدَ شعبيّةً وانتشاراً كبيرين بعد عام 2011. انضمَّ الرابر السوريون والسوريّات في هذه السنوات الأخيرة إلى حركة الهيب هوب العربيّة والعالميّة. على الرغم من أنَّ بداية الراب السوري لم تكن سهلةً إلّا أنَّ الانتشار الذي حقَّقه في هذه السنوات يتطلّب فهماً شاملاً لأبعاد هذه الظاهرة. يحاولُ هذا البحث الإجابة عن عدّة أسئلة تُهِمُّ المتابع والمتابِعة للشأن الثقافي والفنيّ عامّةً، وتُهِمُّ المتابع والمتابِعـة للراب السوري خاصّة. يلي هذه المقدّمة التي تستعرض أهميّة البحث، وحدوده، والمصطلحات المستخدمة فيه، وأسئلة البحث وطرائقه، وتقدّم تاريخاً مختصراً للراب العربي والسوري؛ تحليلٌ للبيانات الكميَّة لعيّنةٍ من أغاني الراب السوري متبوعاً بمنهجيّة تحليل البيانات النوعيّة لعيّنةٍ أُخرى من خلال منهج دراسة الحالات، ويناقش القسم الذي يلي ذلك نتائجَ هذا التحليلِ من عدّة جوانب، متبوعاً بالخاتمة، وقائمة المصادر والمراجع، وبملحقٍ يحوي تحليلاً مفصّلاً لأغاني دراسة الحالات.

2.1. أهميّة البحث

تعودُ أهميّة موضوع البحث إلى عدم تطرُّق الدراسات الأكاديميّة له على نحوٍ مُتعمِّق، ومن جوانب متنوّعة حتَّى الآن. فالكتابات المتعلّقة بالراب السوري باللّغة العربيّة قليلة وتقتصر على المقابلات، أو المراجعات النقديَّة لعددٍ محدودٍ من الأغاني. كما أنَّ ربطَ أغاني الراب السوري بالسياقات السياسيّة والاجتماعيّة التي يعايشها المجتمع السوري نادرٌ. يَدْرُسُ هذا البحث الراب السوري منذ نشأته مع التركيز على الفترة اللاحقة لعام 2011 وحتَّى عام 2022. يعودُ سبب اختيار

هذه الفترة إلى التغيُّرات المهمّة التي مرَّت بها سوريا وعايشها السوريّون والسوريّات. يتناولُ هذا البحث الجوانب: السياسيّة، والاجتماعيّة، والجندريّة، والفنيّة، واللّغويّة للراب السوري في هذه الفترة. اختيرتْ هذه الجوانب انطلاقاً من حقيقة أنَّ الموسيقا ظاهرةٌ مركّبةٌ وقادرةٌ على التعبير عن جوانب عديدة من الحياة الثقافيّة، والسياسيّة، والاجتماعيّة لصانعي وصانعات هذه الموسيقا، أو مستهلكيها. يُسلِّط هذا البحث الضوء على عدد من المواضيع والجوانب الاجتماعيّة والسياسيّة التي تُهِمُّ قسماً كبيراً من فئات المجتمع السوري، والتي وجدت لها صوتاً من خلال موسيقا الراب.

3.1. حدود البحث

عُنِيَ هذا البحث بدراسة الراب السوري المؤدّى باللّغة العربيّة، سواء كانت فُصحى أم عاميَّة على نحوٍ أساسي. لا يعني هذا عدم وجود راب سوري يُغنَّى بالإنجليزية فقط، أو بالكرديّة مثلاً، لكنَّ هذه الأغاني ليست موضوع البحث الحالي. اختيرتْ أغاني الراب التي دُرِسَت في هذا البحث من ضمن الأغاني المنشورة على عدد من مواقع استضافة وتخزين وتشغيل الموسيقا، مثل: Spotify، YouTube وSoundCloud. إنَّ اختيار هذه المنصّات تحديداً دون غيرها لا يعني عدم وجود منصّاتٍ رقميّة أُخرى تستضيف أغاني راب سوريَّة، لكنَّ هذا الاختيار جاء لشعبيّةِ هذه المنصّات، ولمرونةِ استخلاص البيانات الوصفيّة منها.[1] وهكذا فإنَّ موسيقا الراب السوري المسجّلةَ والمنشورةَ على الإنترنت هي المادّةُ الأساسيّة لهذا البحث.[2] كما يَدْرُسُ البحث عدداً محدوداً من الأغاني عن طريق منهج دراسة الحالات. إنَّ اختيار هذه المجموعة من الأغاني دون غيرها لا يعني أنَّ هذه الأغاني هي «الأفضل»، أو «الأشهر»، إنَّما جاء اختيارها لارتباطها بموضوع البحث، ولقدرتها على إيضاح جوانب معيّنة متعلِّقة بالراب السوري. يَشْمَلُ هذا البحث الرابر السوريّين والسوريّات المقيمين في سوريا، أو خارجها.

---

(1) يُقصد بالبيانات الوصفيَّة هنا الـ metadata.

(2) هذا يستثني عدداً من النشاطات الموسيقية كالحفلات غير المسجلة والتجمُّعات الخاصة والتي ليست موضوع البحث الحالي.

4.1. المصطلحات المستخدمة

قبل البدءِ في تناول أسئلة البحث، لا بدَّ من توضيح عددٍ من المصطلحات التي تَرِدُ في هذا البحث، بعض هذه التعريفات إجرائي، ولا يمكن تعميمها على كلِّ السياقات.[1]

الراب: يمكن تعريف الراب (rap) على أنَّه «نمط موسيقي يؤدّى فيه كلامٌ (غالباً مقفّى) على نحوٍ إيقاعي برفقة الموسيقا» (Britannica, 2020). هذا هو التعريف الكلاسيكي للراب، لكنَّ هذا لا يعني أنَّ هذا هو التعريف الذي يتبنّاه الرابر أنفسهم. هناك عدد من الرابر من سوريا والعالم العربي يرون في الراب استمراراً لتقاليد لغويّة موجودة في اللّغة العربيّة كالشعر والسجْع. للاطلاع على قسم من هذه الآراء انظر مقالة رشا حلوة على موقع رصيف 22 (Hilwi, 2017).

الرابر: سوف أقوم باستخدام كلمة رابر في هذا البحث للإشارة إلى مؤدّي الراب بالإفراد، أو الجمع، وبصرف النظر عن جندرهم. مثلاً: أشار هذا الرابر إلى ....، أشارت هذه الرابر إلى ... عبَّر هؤلاء الرابر ...، هاتِه الرابر عبَّرن عن .... إلخ.

الراب السوري: هو الراب المؤدّى والمكتوب من قِبل رابر سوريّين وسوريّات بصرف النظر عمَّا إذا كانوا يحملون الجنسيّة السوريَّة؛ وهكذا فإنَّ فلسطينيّي وأكراد سوريا إضافةً إلى كل المكوّنات الهويّاتيّة السوريّة الأخرى يدخلون ضمن هذا التعريف، كما أنَّ الراب المكتوب والمنتج من قِبل سوريّين وسوريّات يعيشون خارج سوريا (وخصوصاً بعد عام 2011) سيكون مشمولاً بهذا التعريف أيضاً.

الراب العربي: هو الراب المؤدّى على نحوٍ أساسي باللّغة العربيّة، أو أحد تنويعاتها (ما يطلق عليه اللهجات) و/أو المؤدّى من قبل المنتمين إلى الهويّة الثقافيّة العربيّة.

القوافي الكلاسيكيّة: هي تشابه حروف أواخر الكلمات، مثل: كلمتي تقهر/تنهر. وهي مستخدمة على نحوٍ واسعٍ في عددٍ من الأنماط الأدبيّة في اللّغة العربيّة، وخصوصاً في الشعر الكلاسيكي، أو الشعبي.

القوافي غير الكلاسيكيّة: هي اختلاف حروف أواخر كلمات، ولكنَّ هذه الكلمات تتشابه في الوزن، مثل كلمتي: مَصْفُوف/مَبْثُوث.

---

(1) أقصدُ بالتعريف الإجرائي الـ working definition، وهو نوع من أنواع التعريفات يهدف إلى المساعدة على التقييم والتوضيح في سياق البحث لكنَّه ليس عاماً أو مُطلقاً.

5.1. أسئلة البحث

يتناولُ البحث الحالي ظاهرة الراب السوري من خلال عددٍ من الأسئلة: ما مواضيعُ الراب السوري؟ ما القضايا الاجتماعيّة والسياسيّة التي تَجِدُ لها انعكاساً في هذا النمط؟ وكيف يُشكِّل الراب حقلاً اجتماعيّاً للتفاعل بين أفراد مختلفين؟ كيف يُعبّر عن الأفكار المتعلّقة بالجندر ضمن الراب السوري؟ ما جماليّات وخصائص الراب السوري الفنيّة؟ كيف تُستخدم اللّغة في الراب السوري؟

تَهْدِفُ هذه الأسئلة إلى تحقيق فهمٍ أوسعَ وأعمقَ لظاهرة الراب السوري، كما تَهْدِفُ إلى ربط هذه الظاهرة بالسياقات السياسيّة والاجتماعيّة التي يعايشها الرابر السوريّون والسوريّات.

6.1. طريقة البحث

يعتمدُ هذا البحث على نوعين من الطرائق البحثيّة؛ فإلى جانب طرائق البحث الكميّة (quantitative research methods) التي ستعطي صورة إحصائيّة عن نمو نتائج البحث على شبكة الإنترنت عن مصطلح «راب سوري»، والتي ستعطي أيضاً صورةً إحصائيّةً عن سنوات إنتاج، وطول، ولغات أغاني العيّنة الإحصائيّة المكوّنة من ثلاث قوائم تشغيل، ستُستخدم طرائق بحث نوعيّة (qualitative research methods) متمثلةً في منهج دراسة الحالات لـ 37 أغنية من أجل تحديد دلالات نصوص الأغاني، مدعومةً بالتحليل الموسيقي واللّغوي لتلك الأغاني. يعتمدُ هذا البحث في نقاشه لنتائجِ التحليلِ على الأبحاث المنشورة حول موسيقا الهيب هوب والراب، وأبعادها: السياسيّة، والاجتماعيّة، والجندريّة، كما يستخدم هذا البحث المقالات، والمقابلات، والمراجعات المنشورة حول الراب السوري.

7.1. تاريخ الراب

تُشير الصحفيّة والكاتبة برايس ستايل إلى صعوبة فصل الراب عن الشعر المحكيِّ، فبعضهم يرى في الراب امتداداً لأنماطٍ مثل الـ: talking blues والسردِ القصصي الأميركي الإفريقي (Price-Styles, 2015). يربِطُ بعضهم أيضاً بين الراب وأغاني العمل التي كان يغنّيها العبيد، كما يربِطُ بعضهم الراب بفنّ رواية القصص لحكايات دينيّة للأمريكيّين الأفارقة (المرجع السابق نفسه). كما كان للشِعرِ السياسي وموسيقا الجاز والبلوز للأمريكيّين الأفارقة في الخمسينيّات تأثيرٌ مباشرٌ في

نشأة الراب، وترى الكاتبة برايس ستايل أنَّ القاسم المشترك بين مختلف أنواع الراب هو التدفّق (flow) وجماليّات الهيب هوب[1] (المرجع السابق نفسه).

لا شكَّ أنَّ التطوّرات التقنيّة في مجال الاستماع إلى الموسيقا مثل تقنيّة استخدام الأسطوانات المسجّلة من قِبل منسّقي الأغاني، أو الـ DJs، كان لها دور مباشر في نشأة الراب بشكله الحديث، تشير برايس ستايل إلى أنَّ أوائل الـ MCs، وهو اختصار للتعبير master of ceremonies ، أو سيّد الاحتفالات، كانوا مُنسِّقي أغاني DJs. في بداية السبعينيّات برزت أسماء مهمّة في تاريخ الهيب هوب، مثل: Coke La Rock وKool Herc و DJ Hollywood وKurtis Blow، وتشير برايس ستايل إلى أنَّ الهدف الأساسي من هذا النشاط –نشاط مخاطبة الجمهور عن طريق الميكروفون– كان تحميسَ الجمهور. في مرحلة لاحقة بدأ يزداد عدد الكلمات وتعقيد الجمل، وفي هذه المرحلة برزت أسماء، مثل: DJ Eddie Cheeba و MC Coke La Rock و The Kidd Creoleو Melle Mel وغيرهم (Price-Styles, 2015).

عَرَفَتِ السنوات اللاحقة تطوّراتٍ في الراب وثقافة الهيب هيب عموماً، وبرزت عدّة اتّجاهات ومدارس. تحوَّل الراب وثقافة الهيب هوب من كونها ثقافة أندرغراوند (underground)؛ أي: ثقافة تعاكس الثقافة السائدة، وتتميّز بالحريّة وعدم التقيّد بأعراف الاتّجاه السائد (main stream)، إلى ثقافةٍ سائدةٍ بدورها، وانتشرت إلى باقي أجزاء العالم خارج الولايات المتّحدة الأمريكيّة.[2]

8.1. تاريخ الراب العربي

تشيرُ الباحثة دي بلاسيو إلى أنَّ بداية انتشار الراب العربي كانت في نهاية الثمانينيّات، ومنذ ذلك الوقت فإنَّ هذا النمط ينتشر في بلدان عربيّة مختلفة وفق سرعات مختلفة (De Blasio, 2020). وتُضيفُ بلاسيو أنَّ البداية كانت في بلدان المغرب العربي؛ حيثُ تعرَّفَ المهاجرون من المغرب

(1) الراب أو الـ Rapping أو الـ MCing هو جزء من ثقافة الهيب هوب hip hop وهي الثقافة التي بدأت في حي Bronx في نيويورك في السبعينيّات. وعلى الرغم بعض الآراء المختلفة قليلاً إلّا أنَّ العناصر الأخرى التي تتمُّ تسميتها كجزء من ثقافة الهيب هوب هي الدي جاي DJing والغرافيتي graffiti ورقص البريك (Alridge & Stewart, 2005).

(2) للمزيد عن تاريخ الهيب هوب انظر مقالة Alridge and Stewart (2005) والتي تذكر معظم الكتابات البحثية عن تاريخ الهيب هوب حتَّى عام 2005.

العربي إلى الراب في فرنسا، ثمَّ انتقل الراب إلى بلدان المغرب العربي عند عودة هؤلاء المهاجرين إلى بلدانهم (المرجع السابق نفسه). منذ ذلك الوقت انتشر الراب عن طريق قنوات أخرى في بلدانٍ، مثل: فلسطين، ومصر، ولبنان، والأردن، وسوريا، والخليج العربي، والعراق، والسودان، وليبيا، وغيرها.

جَذَبَ الراب العربي اهتمام الباحثين والباحثات، الأكاديميّين والأكاديميّات من ميادين مختلفة في السنوات الأخيرة. يَلحظ المتابع لهذه الأبحاث تناولَ العدد الأكبر منها للراب العربي من خلال الجوانب اللغوية لهذه الظاهرة: (Blasio, 2015; Fischione, 2019; Wiedemann, 2019, 2021 ,2021b; Williams, 2010)، ومن خلال الجوانب السياسيّة: (El Zein, 2016)، والجوانب الاجتماعيّة: (Mangialardi, 2019)، والجوانب الثوريّة: (Gana, 2012)، وجوانب الهويّة الوطنيّة: (Maira, 2008)، ومواضيع التجديد والتقليد: (De Blasio, 2020)، والتعبير عن الجندر: (Greenberg, 2009). تنوَّعت عيّنات الأبحاث، فركَّز بعضها على دولٍ، أو مدنٍ معيّنة، أو شرائح اجتماعيّة محدّدة. وعلى الرغم من تنوُّع الدراسات السابقة إلَّا أنَّه لا توجد دراسات تركِّز على الراب السوري وتناقش تفاصيل أغاني الراب من دلالات ثقافيّة، ولغويّة، واجتماعيّة، وسياسيّة، وتربطها بما يحصل في سوريا، وهذا هو سبب تركيز البحث الحالي على تحليل عيّنةٍ من أغاني الراب السوري وربطها بالسياقات السياسيّة والاجتماعيّة.

9.1. تاريخ الراب السوري

لا يوجد تأريخٌ واضحٌ لبداية الراب السوري. يعاني الباحث عن البداية من تبعثر المعلومات وغياب قسم كبير من المواد التي كانت متاحةً على الإنترنت من خلال منتدياتٍ أغلق معظمها بسبب الانتشار الواسع لوسائل التواصل الاجتماعي الأحدث، مثل: Facebook سنة 2006، وYouTube سنة 2005 وInstagram سنة 2010، وSoundCloud سنة 2007. يذكرُ الرابر موردر أيز في مقابلةٍ له على موقع عكس السير أنَّه بدأ في كتابة وغناء الراب مع إخوته عام 1999 (الهيب هوب: ثقافة الموسيقى الأمريكية تصل إلى حلب، 2010). بينما يذكرُ الرابر بو كلثوم في مقابلة له مع بيغ هاس أنَّه بدأ بغناء الراب عام 2003 باللغة الإنجليزيّة (Big Hass, 2016)، ويذكرُ الرابر السوري K-lead أنَّه بدأ في كتابة أغاني الراب عام 2004 (K-lead, 2010)، ويُشير الرابر أبو حجر إلى أنَّه بدأ بغناء الراب عام 2004 (Sayej, 2016).

لا يُمكن الوصول بسهولةٍ إلى أوّل شخصٍ بدأ بغناء الراب في سوريا، لأنَّه -وعلى الأرجح- بدأ بغنائه في سوريا مجموعةٌ من الأشخاص على نحوٍ مستقلٍّ في بداية القرن الـ 21 تحت تأثيرات مختلفة، منها: انتشار تسجيلات عدد من رابر الولايات المتحدة الأمريكيّة (Burnham, 2019)، ووصول أعمال فرق راب عربية، مثل: فرقة دام الفلسطينيّة (Sayej, 2016)، وعكس السير اللبنانيّة إلى سوريا (فرقة «مزاج».. يسقط الوطن، 2015). ويُشير الباحث فيديمان إلى أنَّ أفراداً منفصلين في أماكن مختلفة قد يبدؤون النشاط الفني التجديدي نفسه دون أنْ يكونوا على تواصل مع بعضهم، أو يكونوا على عِلْمٍ بوجود الآخرين الذين يملكون الاهتمام نفسه. ويشير فيديمان إلى أنَّ الراب العربي يُمثِّل واحدةً من هذه الحالات (Wiedemann, 2021). ويُمكن تعميمُ وجهة النظر نفسها على الراب السوري أيضاً.

لم تكنْ بداية الراب في سوريا سهلة؛ فجرتْ رؤية هذا الفنّ على أنَّه فنٌّ غريبٌ أحياناً، وعلى أنَّه فنٌّ هابطٌ أحياناً أخرى، ورُبط بعبادة الشياطين، وبملابس خاصّة (Almusarani, 2020). وإلى جانب هذه النواحي الاجتماعيّة كانت هناك رقابة أمنيَّة على الراب (المرجع السابق نفسه). لكنَّ العشر سنوات الأولى أنضجتْ تجربة الراب السوري من حيث التقنيّة والمضمون، وجعلتها جاهزةً للتعبير عن الواقع المعقّد لسوريا الذي بدأ عام 2011 وما يزال مستمراً حتَّى لحظة إعداد هذا البحث.

2. البيانات الكميَّة

1.2. طريقة جمع البيانات

استُخلصتْ بياناتٌ من محرّك البحث Google تُمثِّل عدد نتائج البحث عند إدخال مصطلح «راب سوري» في الفترة الممتدّة من عام 2011 حتَّى منتصف عام 2022. ستساعد هذه البيانات على إظهار مدى نموّ حضور مصطلح الراب السوري على الإنترنت.

كما جُمعت البيانات الوصفيّة الكميّة لطولِ، وسنوات إنتاج[1]، ولغات أغاني ثلاث قوائم موسيقيّة لأغاني الراب السوري أُنشِئتْ لغرض إعداد هذا البحث. إنَّ مدى تمثيل هذه القوائم الموسيقيّة لمشهد الراب السوري عموماً هو سؤالٌ مشروعٌ، ومن البديهيّ عدمُ قدرة ثلاث قوائم تشغيل على الإحاطة بالراب السوري، لا كمّاً، ولا نوعاً، لكنَّ هذه القوائم الثلاث تشكِّلُ نقطة انطلاق البحث لأنَّها على الرغم من محدوديّتها؛ تَعْكِسُ جزءاً كبيراً من أغاني الراب السوري المنتشرة على الإنترنت. اختيرَتْ ثلاث منصّات لإنشاء هذه القوائم نظراً لتباين المشهد المتعلّق بالراب السوري وتنوّعه على كلٍّ منها. يقدِّمُ موقع وخدمة SoundCloud استضافة مجانيّة لعدد من الساعات، كما أنَّ الاستماع وإنشاء قوائم التشغيل عليه مجانيّ. ويقدِّمُ موقع وخدمة YouTube خدمات مجانيّة أيضاً، لكنَّهُ يتميز عن SoundCloud بأنَّ مساحة الاستضافة عليه غير محدودة، وبأنَّه موجّه على نحوٍ أساسي للفيديوهات، بينما تتطلَّبُ منصّة Spotify اشتراكاً من قِبل المستخدمين، وتتطلّب العمل مع وسيطٍ (شركة توزيع)[2] كي يستطيع الرابر وضع أغانيهم على هذه المنصّة. بَلَغَ عدد الأغاني في العيّنة

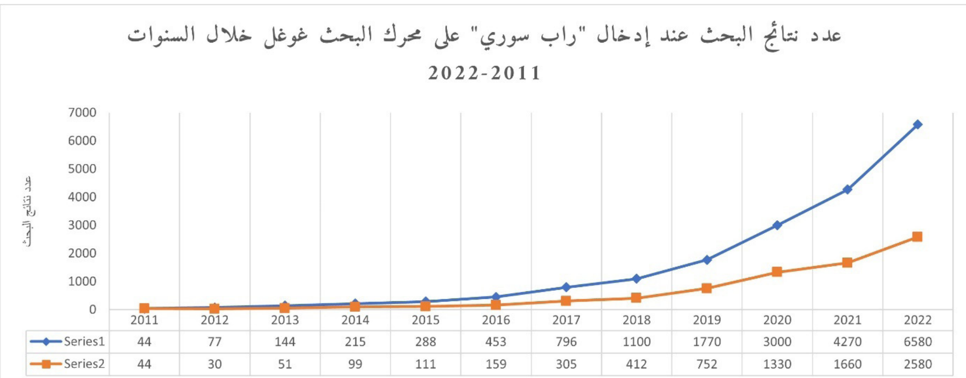
(1) يُقصد هنا سنوات رفع أو تحميل الأغاني على المنصات.

(2) وهو ما يدعى بـ Digital Service Provider.

الإحصائيّة المأخوذة من منصّة SoundCloud 855 أغنية، ومن منصّة Spotify 889 أغنية، ومن منصّة YouTube 2067 أغنية.[1]

2.2. نمو حضور الراب السوري على الإنترنت

يُظهر الرسم البياني رقم 1 عدد نتائج البحث التراكميّة (Series 1)، وعدد نتائج البحث الخاصّة بكل سنة (Series 2) عند البحث عن مصطلح «راب سوري» على محرّك البحث غوغل. تعني نتائج البحث التراكمية أنَّ نتائج البحث من السنوات السابقة تُضاف إلى السنة المدروسة، مثلاً: بالنسبة إلى سنة 2018 يوجد 1100 نتيجة بحث تراكميّة، وهذا يعني أنَّ هناك 1100 نتيجة بحث مرتبطة بعام 2018 وما قبله من الأعوام؛ أي: كلَّ نتائج البحث حتَّى نهاية عام 2018؛ أمَّا نتائج البحث الخاصّة بعام 2018 وهي 412 تشير إلى عدد نتائج البحث الجديدة التي ظهرت في عام 2018 دون نتائج البحث من الأعوام السابقة. سواء نظرنا إلى النتائج التراكميّة أم الخاصّة بكلِّ سنة، يُمكن ملاحظة نموٍّ مضطّردٍ لعدد نتائج البحث وعلى نحوٍ واضحٍ بعد عام 2017 تقريباً.



الرسم البياني رقم 1

(1) يمكن الوصول إلى قوائم التشغيل عبر الروابط التالية:

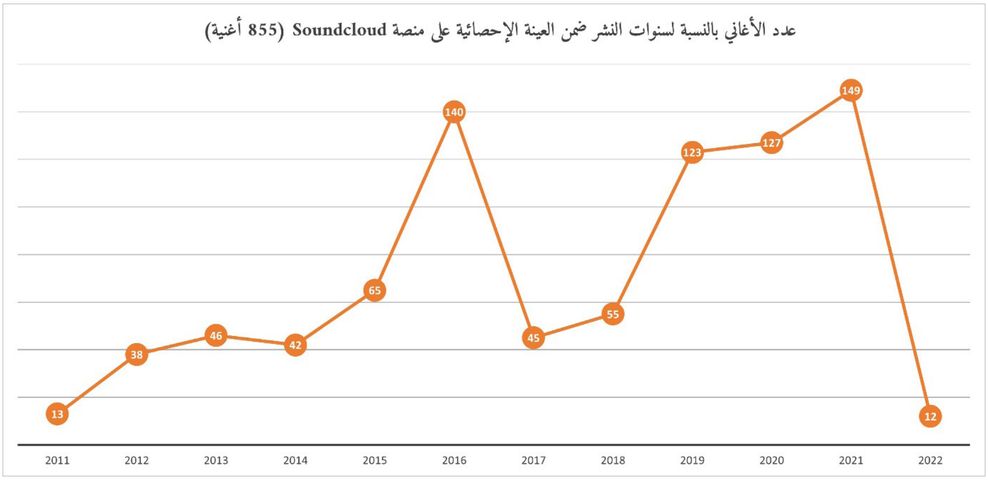
https://bit.ly/3AftReO و https://bit.ly/3wi4jMY

https://spoti.fi/3KdlULR

https://bit.ly/3K9eMA5

3.2. البيانات الوصفيّة لأغاني الراب: سنة الإنتاج، الطول، اللّغة

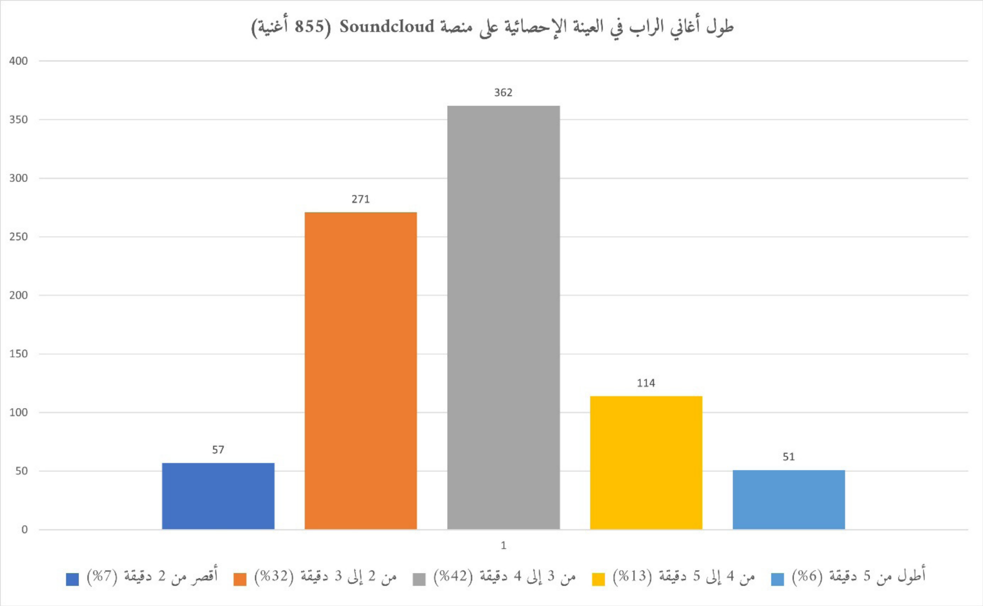
يُظْهِر الرسم البياني رقم 2 عدد الأغاني ضمن العيّنة الإحصائيّة المأخوذة من منصّة SoundCloud بالنسبة إلى سنوات رفعها على المنصّة.[1] يُمكن ملاحظة أنَّ العدد الأكبر من الأغاني ضمن العيّنة رُفعَ في عامي: 2016 و2021 (140 و149 أغنية على التوالي). وعلى الرغم من عدد الأغاني المنخفض نسبيّاً في العيّنة الإحصائيّة التي رُفعتْ في عامي: 2017 و2018 يمكن ملاحظة نموٍّ مضطّردٍ لعدد أغاني الراب السوري التي رُفعت على المنصّة بين عامي: 2011 و2022.



الرسم البياني رقم 2

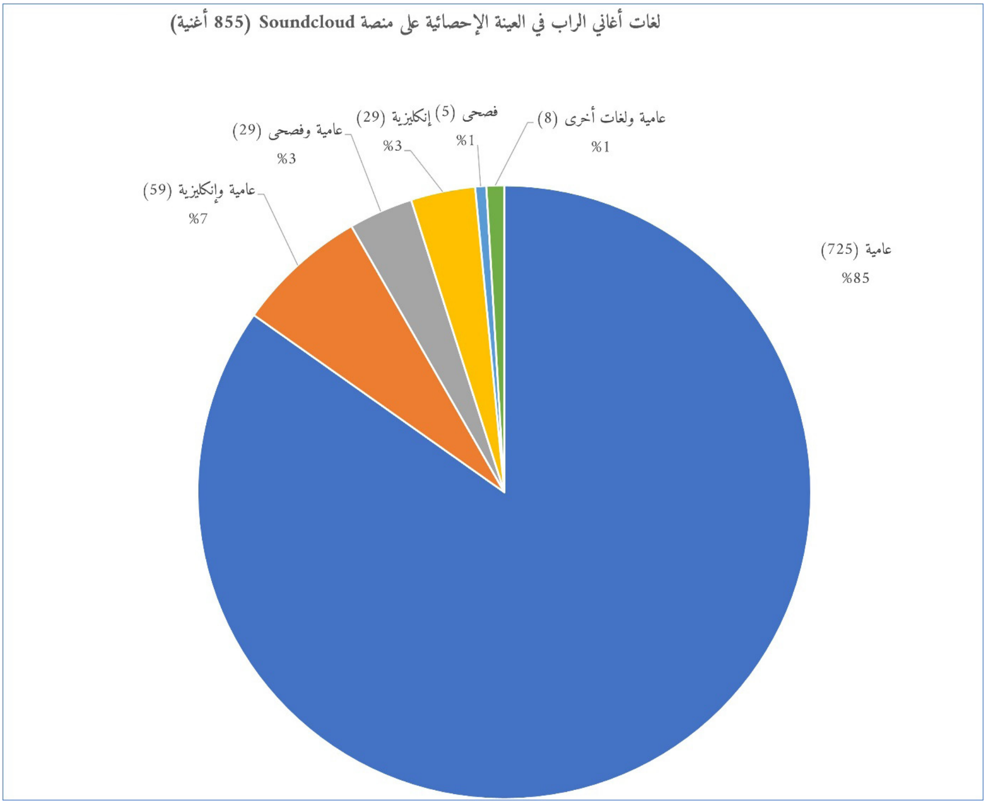
(1) جُمعت البيانات حتّى منتصف عام 2022 ولذلك فإنَّ عدد الأغاني المشار إليه تحت عام 2022 لا يمكن مقارنته مع أعداد الأغاني من الأعوام الأخرى دون أخذ ذلك بعين الاعتبار. ينطبق ذلك على جميع العيّنات الإحصائيّة في هذا البحث.

يُظْهِر الرسم البياني رقم 3 طول أغاني الراب السوري ضمن العيّنة الإحصائيّة المأخوذة من منصّة SoundCloud. يُظْهِر الرسم البياني أنَّ معظم الأغاني 42% (362 أغنية) تبلغ من الطول بين 3 إلى 4 دقائق، وفي المرتبة الثانية أتى طول الأغنية من 2 إلى 3 دقائق بنسبة 32% (271 أغنية)، بينما يحتلُّ طول من 4 إلى 5 دقائق المرتبة الثالثة بنسبة 13% (114 أغنية).



الرسم البياني رقم 3

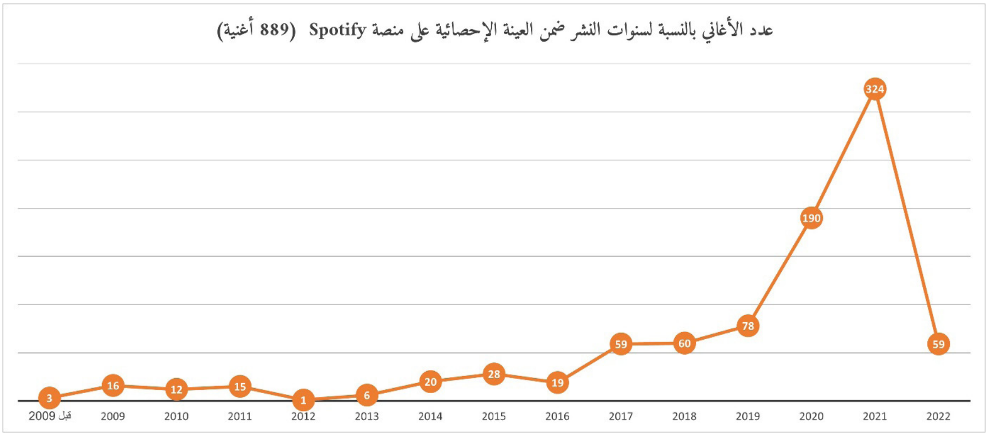
أمَّا فيما يخصّ لغات أغاني العيّنة الإحصائيّة المأخوذة من منصّة SoundCloud يُظْهِر الرسم البياني رقم 4 أنَّ العاميَّة السوريّة[1] هي اللّغة الأكثر انتشاراً بنسبة 85% (725 أغنية)، تليها العاميَّة ممزوجةً ببعض الإنجليزيّة بنسبة 7% (59 أغنية)، متبوعةً بالعاميَّة ممزوجةً بالفُصحى بنسبة 3% (29 أغنية) كما كان للأغاني المؤدّاة باللّغة الإنجليزيّة النسبة نفسها؛ في حين لم تحتل اللّغة الفُصحى أكثر من 1% ممثلةً بـ 5 أغان.



الرسم البياني رقم 4

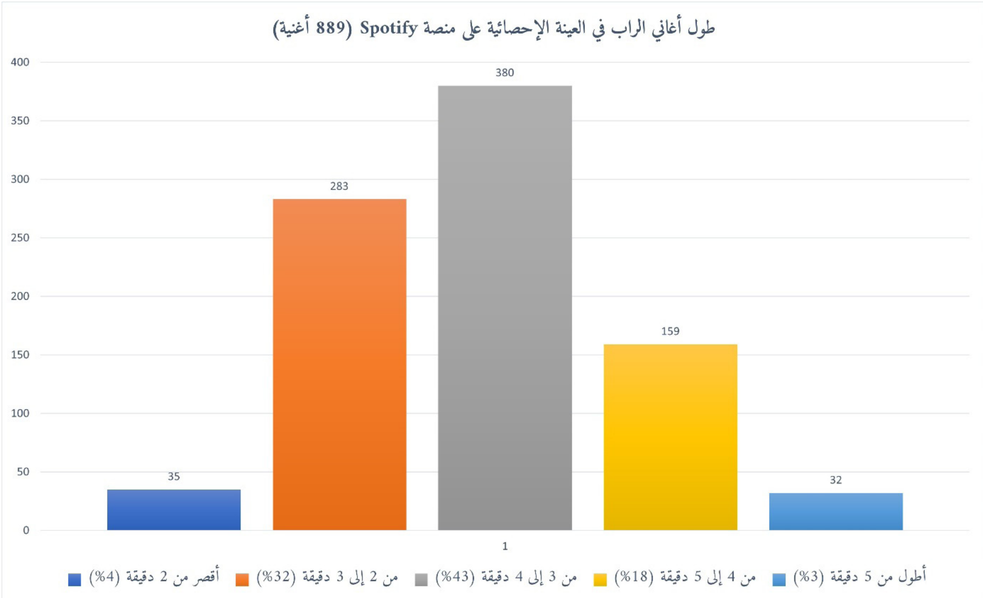
(1) لا شك أنَّ للعاميَّة السورية تنويعاتها، لكني أغطيها كلها بمصطلح العاميَّة السورية للتبسيط.

يُظْهِر الرسم البياني رقم 5 عدد الأغاني ضمن العيّنة الإحصائيّة المأخوذة من منصّة Spotify بالنسبة إلى سنوات رفعها على المنصّة. يُمكن ملاحظة أنَّ عدد الأغاني ضمن العيّنة الإحصائيّة ازداد بقدْرٍ كبير في عامي: 2020 و2021.



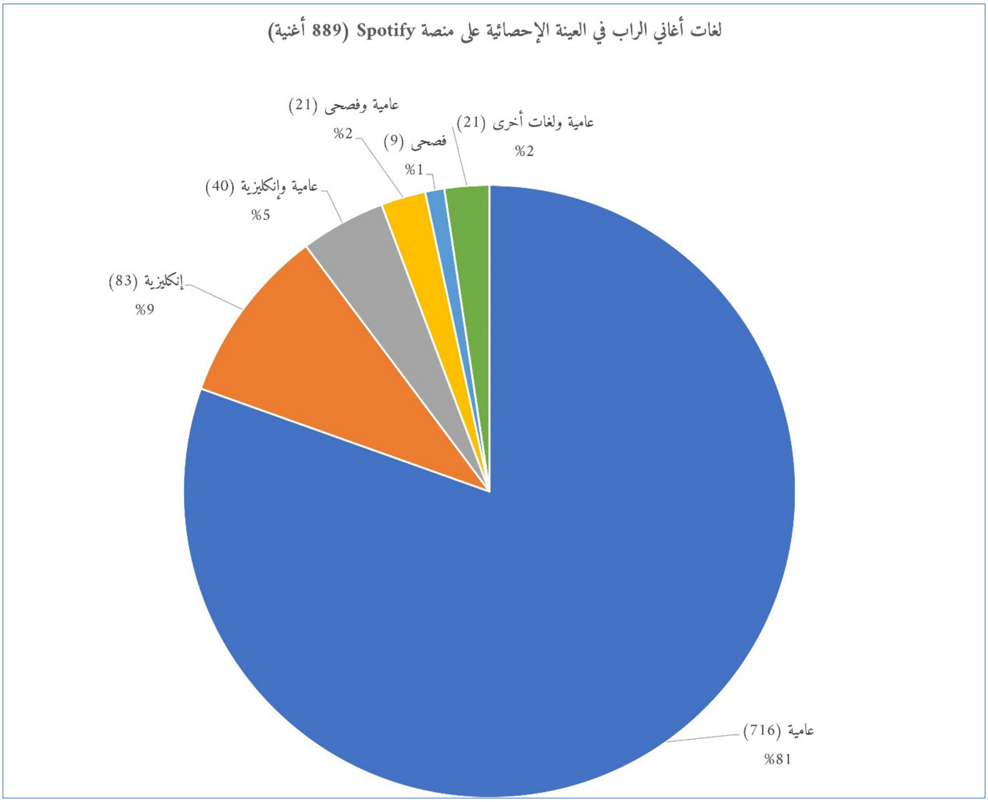
الرسم البياني رقم 5

يُظْهِر الرسم البياني رقم 6 طول أغاني الراب السوري ضمن العيّنة الإحصائيّة المأخوذة من منصّة Spotify. يمكن ملاحظة –وعلى نحوٍ مشابهٍ لطول الأغاني على منصّة SoundCloud– أنَّ النسبة الأكبر من الأغاني 43% (380 أغنية) يبلغ طولها بين 3 إلى 4 دقائق، متبوعةً بالأغاني التي يبلغ طولها من 2 إلى 3 دقائق بنسبة 32% (283 أغنية). من المثير للاهتمام أنَّ نسبة الأغاني الأطول من 5 دقائق تبلغ 3% فقط (32 أغنية) على منصّة Spotify.



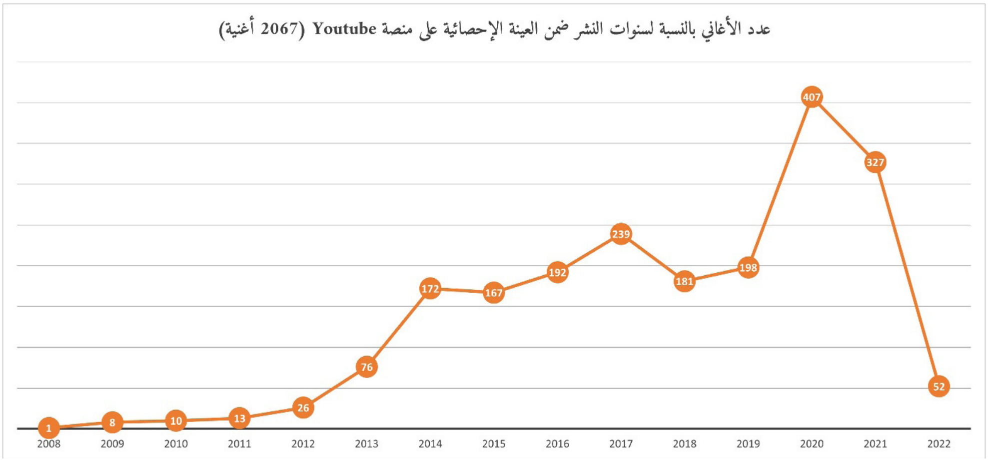
الرسم البياني رقم 6

أمّا فيما يخصّ لغات أغاني العيّنة الإحصائيّة المأخوذة من منصّة Spotify يُظْهِر الرسم البياني رقم 7 أنَّ العاميَّة السوريّة هي اللّغة الأكثر انتشاراً بنسبة 81% (716 أغنية)؛ وهذا مشابهٌ للأغاني على منصّة SoundCloud، لكن يمكن ملاحظة حضورٍ أكبر للّغة الإنجليزية بنسبة 9% (83 أغنية). ولم تزد نسبة الأغاني المؤدّاة بالفُصحى عن 1% (9 أغاني).



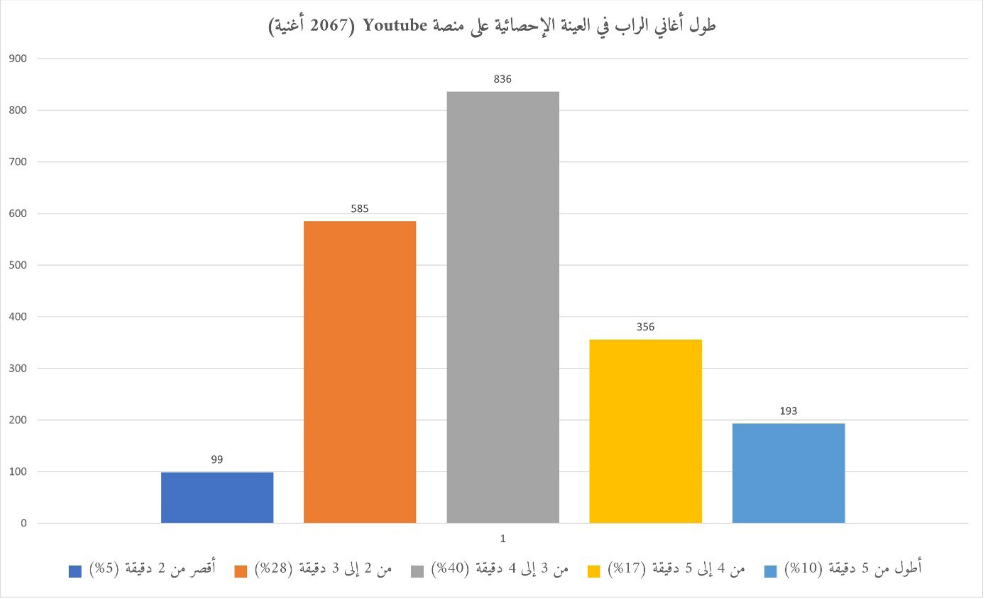
الرسم البياني رقم 7

بالانتقال إلى أغاني العيّنة الإحصائيّة المأخوذة من YouTube يُمكن ملاحظة نموّ حضور هذه الأغاني على المنصّة بين الأعوام: 2014 و2019 عند مقارنتها بالأعوام: 2008 حتَّى 2013 من خلال الرسم البياني رقم 8، لكنَّ العام الذي نال النصيب الأكبر من الأغاني كان عام 2020 بـ 407 أغنية.



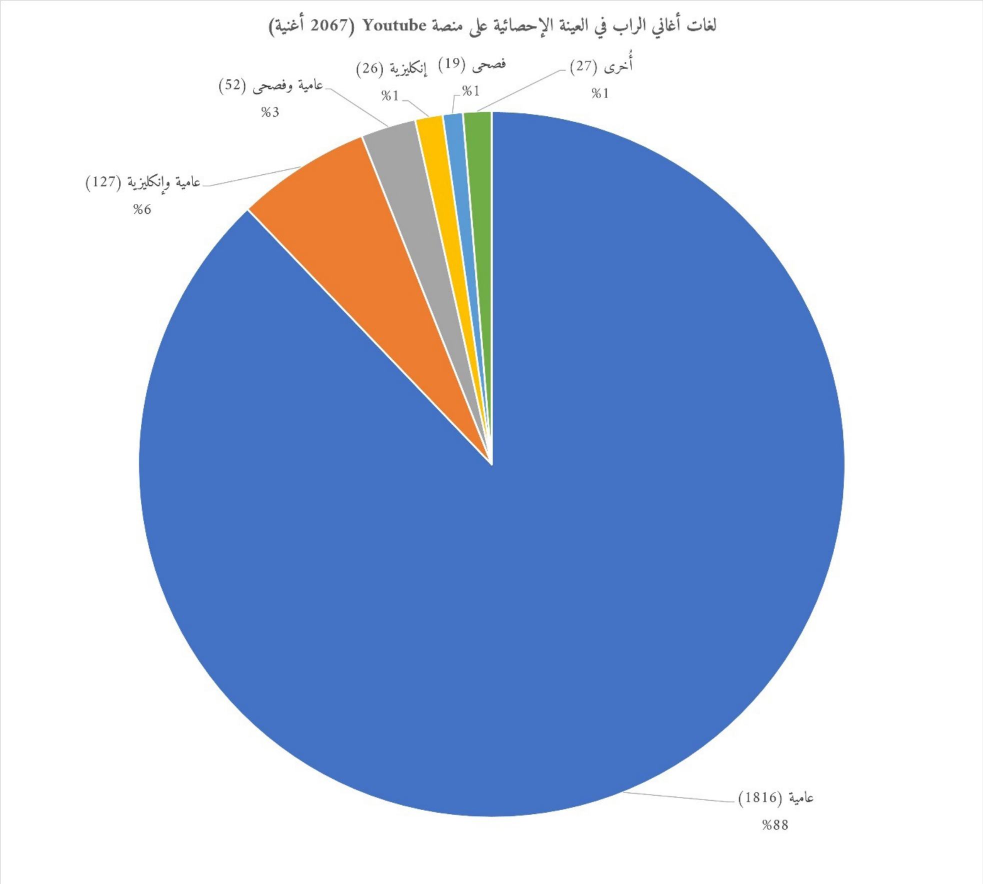
الرسم البياني رقم 8

وعلى نحوٍ مشابه لطول الأغاني على منصّتَيْ: SoundCloud وSpotify، يُظْهِر الرسم البياني رقم 9 أنَّ طول أغاني العيّنة الإحصائيّة المأخوذة من YouTube بلغ أعلى نسبة عند طول الأغنية من 3 إلى 4 دقائق بنسبة 40% (836 أغنية) متبوعةً بطول الأغنية من 2 إلى 3 دقيقة بنسبة 28% (585 أغاني). من المثير للاهتمام ملاحظة أنَّ الأغاني التي يبلغ طولها أكثر من 5 دقائق بلغت نسبتها 10% (193 أغاني) مقارنة بنسبة الأغاني من الطول نفسه على SoundCloud وSpotify 6% و3% على التوالي.



الرسم البياني رقم 9

أمّا فيما يخصّ لغات أغاني العيّنة الإحصائيّة المأخوذة من منصّة YouTube يُظْهِر الرسم البياني رقم 10 وعلى نحوٍ مشابهٍ لبيانات SoundCloud وSpotify، أنَّ العاميَّة السوريّة هي اللّغة الأكثر انتشاراً بنسبة 88%.



الرسم البياني رقم 10

أعطتْ هذه البيانات الكميَّة صورةً عامّةً عن أغاني الراب السوري على الإنترنت عموماً، وعلى ثلاث منصّات رئيسيّة للاستماع إلى موسيقى (SoundCloud، Spotify، YouTube). هناك نموٌّ مضطّردٌ في حضور أغاني الراب السوري خلال آخر عشر سنوات على هذه المنصّات، وعلى الإنترنت عموماً، بلغ ذروته في عامَيْ: 2020 و2021. كان طول الأغاني متقارباً على هذه المنصّات؛ فالطول الأكثر شيوعاً كان من 3 إلى 4 دقائق 40-43%؛ كما كانت اللّغة العاميَّة السوريّة هي الأكثر انتشاراً بنسبة 81-88%، وكان هناك حضور للعاميَّة ممزوجةً بالإنجليزيّة، أو ممزوجةً بالفُصحى، لكنّ النسبة الأقلّ على الإطلاق كانت للفُصحى؛ حيث لم تزد نسبة الأغاني باللّغة الفُصحى عن 1% في العيّنات الإحصائيّة على المنصّات الثلاث. القسم التالي سوف يدرس 37 أغنية من أغاني الراب السوري دراسةً نوعيّةً لاستكشاف جوانب إضافيّة للراب السوري.

3. البيانات النوعيَّة لدراسة الحالات

1.3. طريقة اختيار الحالات ومنهج التحليل

اختيرتْ مجموعةٌ من أغاني الراب السوري المنتشرة على الإنترنت لتحليلها من خلال منهج دراسة الحالات من أجل الإجابة عن أسئلة البحث وتوضيح جوانب مختلفة للراب السوري. جُمع أكثر من أغنية لتشكِّل حالةً واحدةً (ما عدا أغنية «حوار مع الله» فهي تشكل حالةً بمفردها) وذلك من أجل إظهار آراءٍ متعارضةٍ، أو متماثلةٍ حول الموضوع نفسه. لا تشمل هذه الحالات كلَّ الرابر السوريّين والسوريّات[1] ولم يَجرِ اختيار هذه الحالات بناءً على «الجودة» التقنيّة، أو بناءً على نسبة الانتشار، بل اختيرتْ بناءً على مواضيعها ومدى ارتباطها بأسئلة البحث. اعتمد تحليل الحالات على وصف البنية الموسيقيّة للأغنية، ثمَّ تحليل دلالات كلمات الأغنية، وذِكْر اقتباسات من الكلمات الأصليّة للأغنية تُمثِّل هذه الدلالات، إضافةً إلى وصف الأسلوب اللّغوي مع الإشارة إلى المادّة البصريّة المرافقة للأغنية حال وجودها.[2]

(1) من الرابر السوريين والسوريّات الآخرين: سربست، عامر وكاع، أنس الكردي، دكتور، هلا الرفاعي، معتقل، نارولز، عمر غراب، محراك، مارتن حداد، المزاج، طه أيوا، ذا ويتشر، ام سي لوغو، سكوتروم، الأطرش، كويز، تي سكريم، بيغ سيمو وآخرون.

(2) يُمكن الاطلاع على تحليل الحالات المُفصَّل في مُلحق هذا البحث، انظر ص. 58.

2.3. الحالات[1]

يوضِّح الجدول التالي أغاني الراب السوري التي دُرستْ كميّاً. يُظْهِر الجدول الأغاني التي صُنّفتْ ضِمن الحالة نفسها وعددها، كما يظهر رابر كلَّ أغنية، وسنة إنتاجها.

الحالات	عدد الأغاني	الرابر	سنة الإنتاج
«الراب في المخيم»،	2	فرقة لاجئي الراب،	2010،
«مجهول»		فرقة شام إمسيز	2009
«كامل أمين ثابت»،	3	ابن حواري،	2017،
«ولا لا؟»[2]،		جندي مجهول وبو ناصر الطفار،	2017،
«الطريق إلى البعث»		أساسي	2014
«باسمكم - الجيش العربي السوري»،	4	فولكينو وكولونيست،	2014،
«قادمون يا قرداحة»،		Mc Roco،	2011 أو 2012،
«وسّخت البلد»،		فولكينو،	2021،
«عكل الجبهات»		المعري	2019
«تنهيدة حلبية»،	2	Murder Eyez،	2013،
«بوم بوم بام»		بو كلثوم ووتر/ثنائي لتلتة	2013
«صيَّاد»،	2	شينو،	2017،
«مُراءِ»		المعري	2019

(1) يُمكن الاستماع إلى أغاني دراسة الحالات (ما عدا ثلاث أغان) عن طريق الرابط التالي https://bit.ly/3A5ONF1
يمكن الاستماع إلى الأغاني المتبقية عبر قائمة التشغيل المتممة عن طريق الرابط https://bit.ly/3PJSG8p

(2) هذه الأغنية هي عمل مشترك بين الرابر السوري جندي مجهول والرابر اللبناني بو ناصر الطفار، إنَّ الأعمال المشتركة بين رابر سوريين وسوريّات وآخرين عُدّتْ جزءاً من مشهد الراب السوري في هذا البحث، لكنَّ هذا لا يعني أنَّها ليست جزءاً من مشهد فني آخر.

«الأرض رخوة»،	2	أبو حجر،	2017،
«أرض السمك»		الدرويش	2016
«فلاديمير بوتن»،	4	مودي العربي،	2021،
«إيتكيه»،		الدرويش،	2021،
«الأرض السعيدة»،		مودي العربي،	2021،
«ميركل»		الدرويش	2021
«حرفياً أقوى حدا»،	2	التمّان،	2020،
«ضلع كاسر»		روميتا وذا هالفز	2016
«سكة الحديد»،	3	كالي كالي،	2016،
«زورق»،		K-Lead وأساسي و S6ef ،	2020،
«عصي ودواليب»		ابن حواري	2019
«حوار مع الله»	1	أبو حجر	2016
«قوم وصلنا»،	2	بو كلثوم،	2014،
«يوما ما»		فولكينو وزئبق	2019
«طاير»،	2	مودي العربي،	2017،
«جرعة زايدة»		الدرويش	2020
«زاوية الغرفة»،	4	كالي كالي،	2019،
«Still Healing»،		إنانا،	2020،
«PTSD»،		صوت جلجامش،	2021،
«Monologue 0»		بو كلثوم	2021
«ثوري ولكن...»،	2	فرقة البصمة العربية،	2019،
«بالحلال أحلى»		إسماعيل تمر	2015
«مرك حلو»،	2	ثورة،	2022،
«نهايتها معي»		سالي	2021

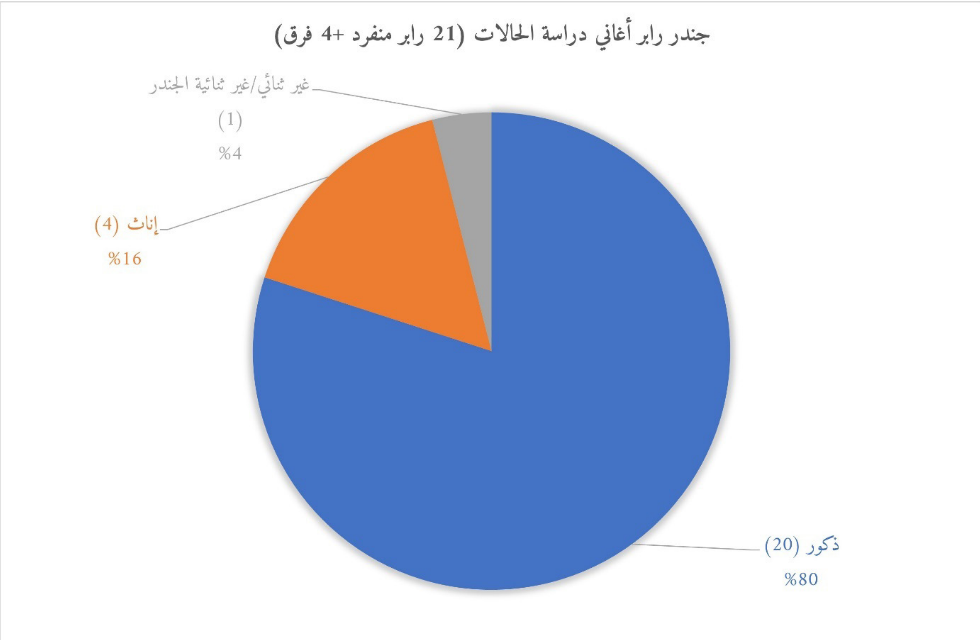
جدول رقم 1 يوضح الحالات والأغاني وأسماء الرابر وسنوات إنتاج الأغاني

يستعرض القسم التالي عدداً من الجوانب الإحصائيّة لأغاني دراسة الحالات، مثل: جندر الرابر، ولغات الأغاني، ونوع قوافيها، ونمط العنصر البصري المرافق للأغاني.

3.3. البيانات الإحصائيّة لأغاني دراسة الحالات

بَلَغَ عدد الأغاني 37 أغنية منفردة موزّعة على 15 حالة، كما بَلَغَ عدد الرابر المنفردين 21، بينما بلغ عدد الفرق والمجموعات 4، وامتدّت سنوات إنتاج هذه الأغاني بين عامي: 2009 و2022.

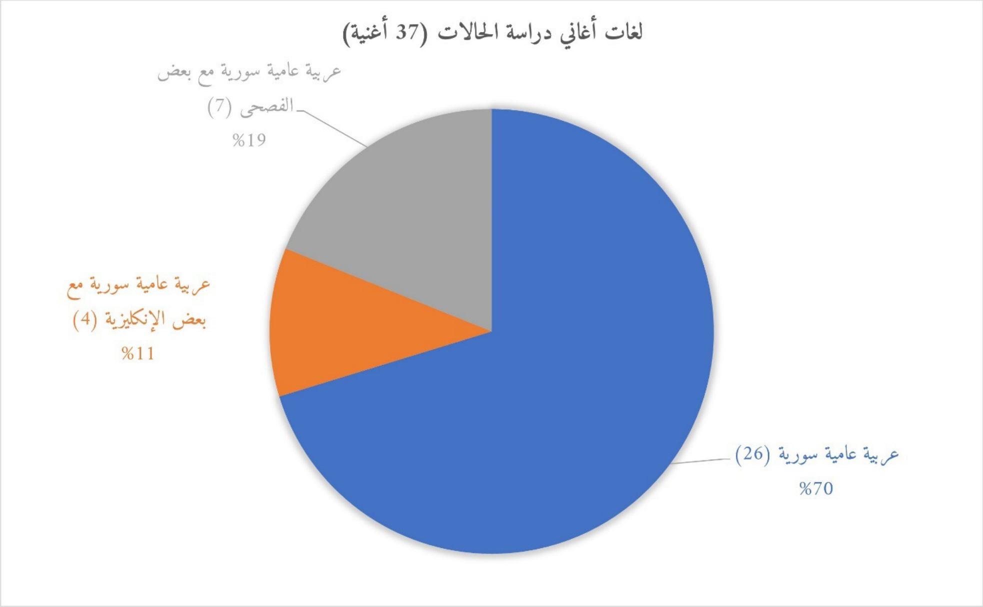
كان 20% من الرابر من غير الذكور (4 إناث، ورابر واحد، غير ثنائي/غير ثنائيّات الجندر). الرسم البياني رقم 11 يُوضِّح هذه النسب.



الرسم البياني رقم 11

أمَّا فيما يخصّ لغات أغاني دراسة الحالات يُمكن ملاحظة تشابه مع البيانات من منصّات الاستماع الثلاث (انظر القسم 2.3. البيانات الوصفيّة لأغاني الراب، سنة الإنتاج، الطول، اللّغة) فبلغت نسبة العاميَّة السوريّة في الأغاني 70%، لكنَّ نسبة المزج بين العاميَّة والفُصحى بلغت 19%، فيما بلغت

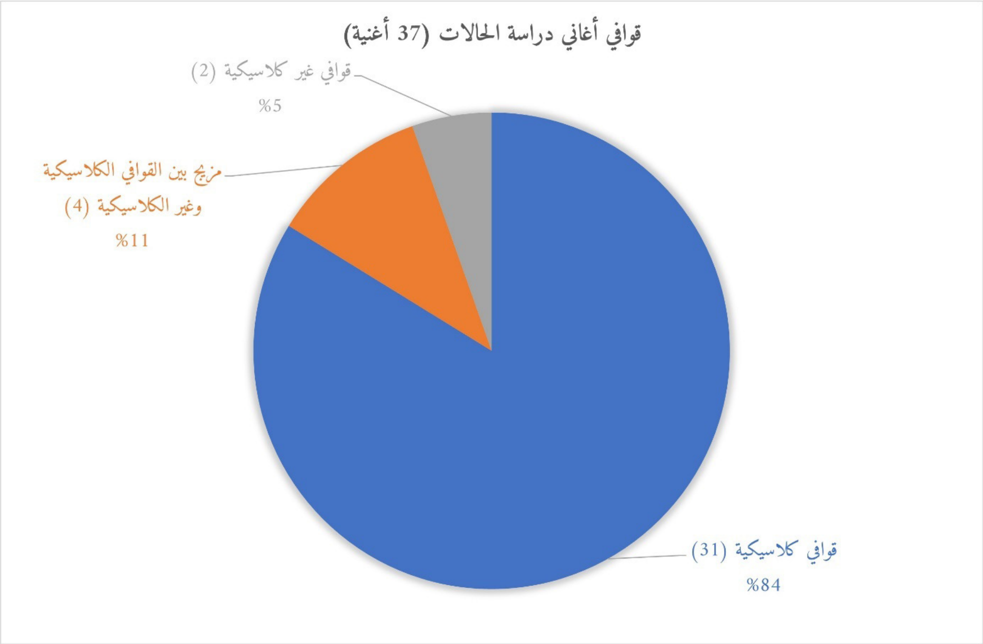
نسبة المزج بين العاميَّة والإنجليزيّة 11%، وهذه النسب أعلى من مثيلاتها في العيّنة الإحصائيّة المأخوذة من منصّات الاستماع. يُوضِّح الرسم البياني رقم 12 لغات أغاني دراسة الحالات.



الرسم البياني رقم 12

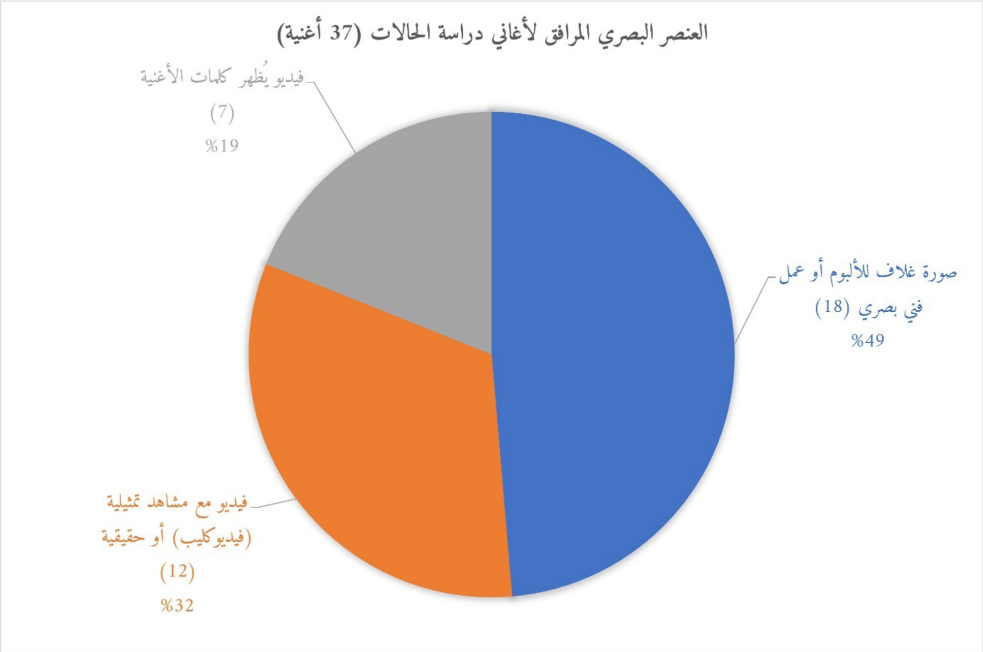
غَلَبَتِ القوافي الكلاسيكيّة[1] في أغاني دراسة الحالات بنسبة 84%، في حين حلَّت الأغاني التي مزجت بين القوافي الكلاسيكيّة وغير الكلاسيكيّة في المرتبة الثانية بنسبة 11%، وحلَّت الأغاني ذات القوافي غير الكلاسيكيّة في المرتبة الثالثة بنسبة 5%. يُظْهِر الرسم البياني رقم 13 هذه النسب.

(1) انظر تعريف أنواع القوافي المعتمد في هذا البحث في قسم 1.4. المصطلحات المستخدمة.



الرسم البياني رقم 13

أمَّا فيما يخصّ العنصر البصري كانت 49% من الأغاني مُرفَقَةً بصورةٍ ثابتةٍ، مثل: صورة غلاف الألبوم، أو صورة لعمل فنّي. وأتت الأغاني المُرفَقَة بفيديو كليب، أو فيديو في المرتبة الثانية بنسبة 32%؛ فيما كانت النسبة الأقل للأغاني المُرفقة بفيديو يظهر كلمات الأغنية بنسبة 19%. يُوضِّح الرسم البياني رقم 14 هذه النسب.



الرسم البياني رقم 14

وتلخيصاً يمكن القول: إنَّ أغاني دراسة الحالات بمعظمها مغنَّاةٌ من قِبَلِ رابر ذكور 80%، ومعظمها مغنَّاةٌ بالعاميَّة العربيّة السوريّة 70%، وتوظِّف القوافي الكلاسيكيّة 84%، كما أنَّ 49% منها كانت مُرفقة بصورةٍ ثابتة.

يُناقش القسم التالي نتائج تحليل الحالات موضحاً مواضيع الأغاني، والجوانب السياسيّة، والاجتماعيّة، والجندريّة، والفنيّة، واللّغويّة المتعلّقة بها.

4. نقاش

1.4. مواضيع أغاني الراب السوري

من خلال تحليل دلالات كلمات أغاني دراسة الحالات[1] يُمكن ملاحظة المواضيع التالية: التمسُّك بالراب كهويّة – التعبير عن الاغتراب المجتمعي والضياع – السخرية من السُّلطة في سوريا – انتقاد انعدام العدالة الاجتماعيّة – انتقاد الديكتاتوريّة في سوريا – الوقوف إلى جانب النظام وجيشه في سوريا وتبنّي خطابه – تصوير الصراع السوري من زاوية طائفيّة – انتقاد فساد النظام والوضع المعيشي في سوريا – انتقاد التدخّلات الخارجيّة والفصائل المعارضة – وصفُ دمار المدن السورية – تصوير ضحايا التفجيرات في المدن السوريّة – انتقاد التطرُّف وأساليب المتطرّفين لاجتذاب الشباب – انتقاد حُكْم المتطرِّفين – حالة عدم اليقين والانكسار والتصالح معها – انتقاد سارقي الثورة ومستغلّيها – الافتخار بالذات وتبنّي صورة القائد القوي – الاستهزاء بالخصم – الخسارة كمصدر قوّة – الرد على التمييز الجندري – وصف رحلة اللّجوء – إعادة تقييم الماضي والحاضر ودروس للمستقبل – العلاقة مع الله والدين – النوستالجيا إلى الماضي والغضب من الحاضر – النوستالجيا إلى المستقبل – الاحتفال بالمخدّرات – انتقاد المخدّرات والسياسات الدوائيّة – الأزمات النفسيّة والاكتئاب والانتحار– الهجرة والتروما – دروسٌ من النظر في الهاوية وتعلُّم الحُب – ثورة المرأة «ومراعاة» أخلاق المجتمع – تمجيد الزواج الحلال – حبُّ الأنثى للأنثى.

يُمكن ملاحظة مواضيعَ متنوّعة ومعقّدة في أغاني الراب السوري. يُناقش القسم التالي الجوانب السياسيّة، والاجتماعيّة، والجندريّة، والفنيّة، واللغويّة لهذه المواضيع.

---

(1) من أجل الاطلاع على تفاصيل التحليل انظر المُلحق ص.58.

2.4. الجانب السياسي

يمتلكُ الراب بُعداً سياسيّاً لأنَّ معظم موضوعاته تتناول انتقاد الوضع الراهن، وهكذا يمكن القولُ: إنَّ الراب يُحرِّضُ على الثورة، لكنَّه في الوقت نفسه قد يدعو للفخرِ القوميِّ والهويّاتيِّ (De Blasio, 2020). تناولَ الراب العربي ضرورةَ التغيير السياسيّ والاجتماعيّ، وضرورة القضاء على الظلم، وانتقدَ غياب العدالة وهو ما كان جزءاً أساسيّاً في بدايات راب الولايات المتّحدة، لكنَّ راب الولايات المتّحدة ابتعد تدريجيّاً عن هذه المواضيع في معظمِهِ، بينما لَعِبَ الراب العربي دوراً أساسيّاً في ثورات الربيع العربي في تونس ومصر (المرجع السابق نفسه). لم تكنْ الموسيقا عموماً بعيدةً عن الصراع السوري؛ فردَّد المتظاهرون الهتافات والأغاني. وكتب الموسيقيّون أغانيَ تعبِّرُ عن الواقع السوري (يا حيف – سميح شقير)، أو استعاروا ألحاناً (جنّة جنّة جنّة تسلم يا وطنّا) لسرد ما يتعرّضون له وللتعبير عن واقعهم.[1]

نجدُ في أغاني الراب المدروسة في هذا البحث توصيفاً لتطوُّر الأحداث السياسيّة في سوريا، فالرابر ابن حواري يُعبِّر في أغنيته «كامل، أمين، ثابت» عن الرغبةِ برحيل النظام «فوّتنا البحر عالعاصمة، سفينتك ناطرة»؛ ويعبِّر عن الرغبة بالانتقام من النظام «الشعب عم يطالب يفتح بصدرك شباك»؛ ويشير الرابر إم سي روكو في أغنيته «داعس عالقرداحة» إلى ردِّ فعل النظام بعد مطالبة المتظاهرين بالحريّة «تحكي بدكن حرية بلهجة مو منطقية»، إضافةً إلى ذلك، أدَّى الوضع السياسي في سوريا ما بعد عام 2011 إلى استقطاب الرابر إلى الوقوف في صفّ أحدِ أطرافِ الصراع؛ فها هو الرابر الدرويش يستهزئُ بالرابر مودي العربي الذي يُصنّف على أنَّه مؤيّدٌ للنظام، عندما يقول: «هي كف ع نيعك متل الأسد ربك أنت ساقط». ويتبنّى الدرويش عبد الباسط الساروت كرمزٍ من رموز الثورة السوريّة، ويشبِّه خصمه مودي العربي باللاعب عمر السومة الذي أصبح رمزاً للتطبيع مع النظام بعد عودته إلى سوريا «أنا حارس كالساروت وأنت خاين للثورة كالسومة».

لكنَّ اتخاذ موقفٍ معارضٍ من النظام لم يمنع معظم الرابر من رؤية مشكلات المعارضة، فالرابر الأساسي في أغنيته «الطريق إلى البعث» يتَّهمُ الطرفين: (النظام والمعارضة) بفقدان المصداقيّة والتطرُّف «المعارضة غير شريفة والموالاة مخيفة». وعبَّر عدد من الرابر عن الاستحواذ على الثورة،

---

(1) للمزيد عن دور الموسيقا في الثورة السوريَّة انظر مقالة محمد أبو حجر «أنا وياك وحرب الأغاني» (Abu Hajar, 2018).

أو اختطافها؛ فالرابر الدرويش يقول في أغنية «أرض السمك»: «بس قلي بدَّك توزِّع شهادات شرف للثوار كنت بأوَّل مظاهرة قدمتلَّك سي في». ويذهب أبعد من ذلك في انتقاد الثورة بقوله: «لأنَّه الثورة نتاج الخرا فمانها عفيفة»؛ كما أنَّ الرابر الدرويش يُشيرُ إلى داعش كتطورٍ لاحقٍ: «ما كان في داعش لما احتلينا الشارع بأسلحة خفيفة»؛ ويُهاجم الرابر المعري أيضاً بدوره فصائل المعارضة في أغنيته «عكل الجبهات» ويُشيرُ إلى تحجُّر الفكر: «ما رح ينفع التظاهر لو الفكر محجَّر»، كما يشير إلى إغلاق الجامعات والمدارس في مناطق سيطرة المعارضة: «زِت المقرَّر الجامعة انختمت بالشمع الأحمر»، ويستنكرُ استمرار القتل على الرغم من «التحرير» فيقول: «والأشلاء عم تتعدَّد ولسا بيحكو شمال محرَّر»؛ كما يُهاجم الجماعات الإسلامية في أغنية «مُراءِ» فينتقد نفاق المجاهدين: «شفتو يلي كان يقدِّس السيجارة وبإيدو بطحة دخل فرع الأمن طلع المجاهد بو طلحة»، ويُشير إلى ظاهرة توافد المقاتلين الأجانب إلى سوريا: «زتوني بالزنزانة قدامي حرس شيشاني وقفت قدام القاضي من أصل ياباني دقنو بتحجب الشمس ولابس طقم باكستاني». ويَصِفُهُمْ بمستغلّي الدين: «عقارب أمر المعروف ونهي عن المنكر»، ويوجِّهُ اتّهامه لهم بأنَّهم تُجار حرب: «بيتوهم إنو شيخ ونبي ما هو تاجر حرب بيصدر فتاوي تطابق الملذات الشخصية»، ويشير إلى وضع النساء الصعب تحت حُكْمِ المجاهدين: «أي بنت بتخالف الرأي بتتاخد سبية»؛ كما يُوجِّه اتّهامه للفصائل المعارضة بسرقة ممتلكات الناس: «مين استغل النزوح وتسلَّى بالتعفيش»، ويتَّهمُ المتطرِّفين بأنَّهم أوّلُ من حمل السلاح كمرتزقة: «مين أول من تسلح لمَّا من العملة فرط»، ويختم أغنيته بحاجة البلد إلى ثورةٍ فكريةٍ: «هاي الأرض ما بتعمر بسلاح وتكفير هالشعب بحاجة ثورة عقلية للتفكير، انتفاضة للضمير تساوي بالمسير هيك ما منحتاح نفرِّق بين تطهير وتحرير».

إنَّ التاريخ السياسي لسوريا الحديثة معقدٌ، ومتداخلٌ، ومتفاعلٌ مع تاريخ المنطقة والعالم. يُشيرُ الباحث فان دام صاحبُ كتاب «تدمير وطن: الحرب الأهليّة في سوريا» إلى أنَّ الثورة السوريّة لم تبدأ من العدم، بل كانت نتيجةً لتطوّراتٍ كثيرةٍ تحت حُكم البعث منذ عام 1963 (van Dam, 2018)؛ ويرى أنَّ سوريا لم تَعِشْ ديمقراطيّة حقيقيّة قبل حكم البعث -ولا بعده- ويمكن النظر إلى الانتخابات البرلمانيّة الحُرَّة عام 1954 على أنَّها استثناء (المرجع السابق نفسه). يُشير فان دام إلى أنَّ حِزب البعث قد تعاملَ مع التهديدات التي واجهته –سواء كانت حقيقية أم متخيّلة– على نحوٍ وحشيٍّ؛ فقد سُجنَ المعارضون والمعارضات، وعُذّبوا، وقُتلوا، واغتيلوا، واضطهدوا (المرجع السابق نفسه).

يُمكنُ العثورُ في أغاني دراسة الحالات على إشاراتٍ صريحةٍ إلى طبيعة النظام الشمولي في سوريا، فأشار الرابر الأساسي في أغنيته «الطريق إلى البعث» إلى ظاهرة تعليقِ صورِ الأسد في كلِّ مكانٍ في سوريا: «من صغري بشوف معلَّق صورة شخص واحد». وانتقد الرابر ابن حواري في أغنيته «كامل، أمين، ثابت» النظام وشخص القائد، ووصف حالة البلد، وأشار إلى أنَّ كلَّ القادة والزعماء جواسيس، وذلك من خلال إطلاق اسم «كامل أمين ثابت» عليهم، وهذا هو الاسم المستعار للجاسوس الإسرائيلي إيلي كوهين: «كل ملك كل رئيس كامل، أمين، ثابت، كل زعيم كل وزير كامل، أمين، ثابت». وأشارَ الرابر ابن حواري أيضاً إلى خوف الديكتاتور من تسرُّب الحريَّة إلى الشعب «سيادتو متضايق، حاسس حيطان القصر ضاقت عليه ما بقى تكفيه الشبابيك سنان هجمت عليه». وعبَّر الرابر ابن حواري عن الوضع السياسي وانعدام الحريَّة في ظلِّ سيطرة النظام بقوله: «عندك شبَّاك ف متَّهم بالخروج عن سلطة العتمة وعليه»؛ كما أنَّ الرابر الأساسي انتقدَ لغة النظام الفارغة، وتقديس أقوال القائد، وترديدها حتَّى لو لم يكن لها معنى: «إني أرى في الرياضة حياة، قصدو اركد وقت تشوف دبابات».

خاطرَ العديد من الرابر من خلال التعبير عن فنِّهم وعن آرائهم من أجل دعم الحركات الاحتجاجيّة في بلدانهم (Cantrall, 2013)، وكان الراب حاضراً في الاحتجاجات التي كان الشباب المحرّك الأوّل لها (المرجع السابق نفسه). يُمكن أنْ يُفسَّر ذلك بخصائص معيّنة يمتاز بها الراب عن غيره: 1) إنَّ الراب موسيقا كفاحيّة، وذلك حاضر في جذورها التاريخيّة ونشأتها في الأحياء الفقيرة والمهمّشة، 2) تَخْلقُ موسيقا الراب شعورَ الثقةِ بالنفس، وهو شعورٌ ضروري في أوضاع الاضطهاد والظُلم، 3) سهولةُ تأليف الراب وصناعتهِ على الرغم من محدوديّة الموارد (المرجع السابق نفسه).

على الرغم من العنوان الفرعي لكتابه «الحرب الأهليّة السوريّة» يُشيرُ فان دام إلى أنَّه ليس من السهل تصنيفُ الحرب السوريّة بالأهليّة، نظراً لتدخّل الأطراف الخارجيّة، وتحوّل الصراع إلى حرب بالوكالة إضافةً إلى الصراعات الأصليّة (van Dam, 2018). وَجَدَ هذا الواقع المعقَّد تعبيراً له في أغاني دراسة الحالات، فيشير الرابر المعري في أغنيته «عكل الجبهات» إلى نفوذ روسيا المتزايد في إدلب: «هون معقل اتفاقيات الروسي»، ويشير إلى سيطرة القاعدة وإيران: «فحدِّد انتماءك بين القاعدة أو الحكم المجوسي»، ويعبِّر عن فشل مؤتمر سوتشي: «لأنُّو صواريخن ما بتصيبك لو كنت بصفُّن روح شوف الشعب بعد نتائج مؤتمر سوتشي». ويُشير الرابر إم سي روكو في أغنيته «داعس

عالقرداحة» إلى تدخُّل الصين وروسيا في الصراع إلى جانب النظام: «سياسة سورية صينية روسية إيرانية». ويقوم الرابر الدرويش في أغنيته «ايتيكيه» بالإشارة إلى أحد شعارات النظام السوري: «شكراً الصين، شكراً روسيا» لوقوفهما إلى جانبه فنسمع في أغنيته: «ولك نحن عصابات الشوارع اللي سقَّطت جيشك فصرتو تتشكّرو الصين».

إنَّ النتيجة المروِّعة للحرب السوريّة من مقتل مئات الألوف، وتهجير الملايين، ودمار البنى التحتيّة، تتحمّلها الفئات المشتركة في هذه الحرب، لكنَّ فان دام يؤكد على تفوُّق النظام الحاكم على باقي الأطراف في القتل، والسجن، والتعذيب، والتدمير (van Dam, 2018). وقد عبَّر عددٌ من أغاني دراسة الحالات عن حالة الدمار التي أصابت المدن والأرياف السوريَّة، كما عبَّرت هذه الأغاني عن حجم الخسائر البشريّة والمذابح. يقوم عدد من الأغاني بذلك دونَ تحميل طرفٍ محدّدٍ مسؤوليةَ ذلك، أو تسميته بالاسم، فالرابر موردر أيز في أغنيته «تنهيدة حلبية» يُشيرُ إلى دمار حلب بسبب الأطراف المتنازعة: «بلد راحت واتدمَّرت بين تطهير وتدبيح». ويعبِّر الرابر موردر أيز عن انتشار الموت بقوله: «مقتول مسجون مخطوف أو جوا الحاوية مقطَّع». ويصف حالة الموت هذه بأنَّها موت دون توقف: «فيلم حصد أرواح رافض الوقت المستقطع». كما يصف دمار الأماكن المقدّسة من جوامع وكنائس، وموت الناس الذين لجأوا إليها: «الجوامع والكنايس من ملاجئ لمقابر موت»؛ كما يُشيرُ الرابر موردر أيز إلى دمار المدارس والجامعات وموت الطلاب: «الجامعة والمدارس كمان صاروا مقابر، طلاب قصدوها للشهادة وبراءة إثبات وجود، نالوا الشهادة من الخالق والنعوة دعوة خلود». ويتبنى موردر أيز نظرية أنَّ ما يحدث في سوريا هو مؤامرة، لكنَّها ليست مؤامرة على النظام، بل على الشعب: «صفقات ومؤتمرات ومشاريع الدول الكبرى ع كتاف الشعب المسكين يلي بلع السكين والشفرة». ويصف موردر أيز فقر الناس بسبب الحرب: «والتاجر فيكي صار عالبسطة عم يبيع شمع». كما تشير أغنية ثنائي لتلتة «بوم بوم بام» إلى الموت المفاجئ بسبب التفجيرات التي انتشرت خلال سنوات الصراع السوري: «عطرف الرصيف مريِّح نص أحشائي برا بطني ... وفي آرمة جنبي مكتوب عليها ...انتبه شهيد إفشخ من فوقي ...»، و«وقَّفت عرجليي حاسس بخفة بالجسد ... شايف أشلائي قدامي وتاريني غادرت الجسد ... وليكو جاري جنبي رايح بالنص ... كل شقفة منو بمكان من الشارع المشقوق بالنص ... وجنبو مرتي ساكتة ...لسا ما لحقتني عم تنازع ...قعدت ونطرت يلحقوني بقية سكان الشارع ...»؛ وفي هذه الأغنية وُصف المشهد

بدون تحميل المسؤولية لطرف محدّد عن هذه العمليّات.[1] ويشيرُ الرابر بو كلثوم في أغنيته «قوم وصلنا» إلى أنَّ اللاجئين المُعدمين لا يهتمّون بالسياسة: «إنْ كنت ابن لجوء بعز البرد ناطر تدفا، صدقني ما لح يكون همَّك يروح أو يبقى». وينتقدُ جامعة الدول العربية: «حنون جامعة الدُّول خايف علينا نغرق، جايين بنص الجمعة نوقف عالطاوله ونخرا». واستهجن استغلال القضية السوريَّة إعلاميّاً: «مين أنت عفواً؟ و مين اللي حط جرحي بكل دعاية ونشرة ... ... حكاية بلدي مانها موضة تعاطفك خلِّيلك لو كانت دمشق بتمشي كانت إجت تخلع نيعك». ويقوم الرابر كالي كالي باختتام أغنيته «سكة الحديد» بالإشارة إلى حالة السوريّين والسوريات: فهم إمَّا مفقودون، وإمّا ميّتون، أو هاربون، أو مصابون بالإحباط، ولا شيء يمكن فعله لإيقاف هذه المأساة: «والغايب عذرو معو، المايت الله معو، الكابت حزنو معو، الهارب إمشو معو».

منذُ بداية الحرب السوريَّة عام 2011 ولا وجود لحلٍ سياسي، فبعد إخفاق مفاوضات جنيف، لم تُحقِّق مفاوضات أستانة وسوتشي نتائجَ تُذكر، فجرى خرق وقف إطلاق النار في مناطق خفضِ التصعيد التي خرجت بها مفاوضات أستانة. وفي مفاوضات سوتشي بدا أنَّ النظام غير مستعدٍ لإبداء أيّة تنازلات، وأصبح أمراً واقعاً أنَّ النظام قد انتصر في حربه العسكريّة بدعمٍ من روسيا وإيران، لكنَّ ذلك لا يعني التوصلَ إلى حلٍّ سياسيّ (van Dam, 2018). وفي انتقادٍ واضحٍ للتدخّلات الخارجيّة التي جرَّها النظام على سوريا يُعبِّر الرابر ابن حواري في أغنيته «كامل، أمين، ثابت» عن استهجانه لما يفعله النظام في هذا الصدد: «سيادتك فهمان، داحش بالبلد إيران؟!». وينتقد الرابر الدرويش في أغنيته «أرض السمك» وجود الحرس الثوري الإيراني في دمشق والعنف الذي يُمارسه: «الحرس الثوري بالشام عم ياكل قضامة وأنا اللي لغتي عنيفة؟».

عمَّت أساليب دعاية النظام المساحات الاجتماعيّة، والثقافيّة، والفرديّة منذُ وصول الأسد الأب إلى الحكم في انقلاب عسكري عام 1970، كان هدف هذه الأساليب الدعائيّة إلى جانب أساليب أخرى ضمان استمرار النظام في الحُكم وتحقيق أهداف حزب البعث العربي الاشتراكي الحاكم ببناء الفرد والوطن العروبي القومي (Matar, 2019)، لكنَّ هذه الأهداف التي سعتْ إلى التخلّص من التنوّع السوري من خلال بناء أمّةٍ عربيّةٍ واحدةٍ لم تُخفق وحسب، بل قامت بتعزيز الطائفيّة

(1) من أجل الاستفاضة في هذه النقطة انظر مقالة وسيم الشرقي «البو كلثوم: رصاصات ثقيلة لا تصيب دائماً» على معازف (Alsharqi, 2014).

كممارسة سياسيّة (المرجع السابق نفسه). هذه الطائفيّة ولَّدت، أو عزّزتْ طائفيّةً مضادّة؛ وهكذا انجرَّ بعض الرابر إلى الردِّ على اللّغة الطائفيّة للنظام بلغةٍ طائفيّةٍ مماثلةٍ، ففي أغنيته «داعس عالقرداحة» يُهدِّدُ إم سي روكو مؤيدي النظام من العلويّين، ويستهزئ بهم، وينظر إلى الحرب السوريَّة من زاوية الصراع الطائفي، ويُشيرُ إلى طائفيّة النظام: «طائفية علوية مبدأ سياستكم». ويردُّ الاتّهام بالطائفية عنه، لكنَّه يستهزئ بمعتقد ديني عند الآخر: «بيحكو عنَّا عرعورية ك س بوطاقتكم[1]». ويُفسِّر إم سي روكو أهدافَ النظام من منظور طائفي/ديني: «بيحلمو بهدف واحد إبادة محمدية». ويدَّعي بأنَّ النظام يُحارب الدين: «واحد عم يدافع والتاني عم يحارب الدين». ويستهزئ بلهجة الساحل السوري الذي يُرى على أنَّه البيئة الحاضنة للنظام: «أيلي وأبو جعفر قلي شو يلي صار». ويتوعّد بقتل العلويّين الداعمين للنظام، واستثنى العلويين المناصرين للثورة: «علوي مع النظام إعدام بدون أيّ كلام»، «أمَّا يلي معانا رح يعيشو بسلام». ويردُّ على الاتّهام بسلفية الثورة «بتحكي عنّا إرهابية سلفية مندسين»»، ويشير إلى تدخل إيران: «دمك دم الخنزير خونة إيرانيين»، وينتقد دور الجامعة العربية في الصراع السوري: «جثث السنّة مرمية والجامعة العربية بتعطي مهل إجرامية للحكومة الأسدية»، ويدَّعي إم سي روكو الوحدة الوطنيّة بين عناصر الشعب السوري في وقوفهم ضد النظام: «مسلمين ومسيحية نرفض نحن الخضوع».

كانت المساحات الإعلاميّة السوريَّة منغلقةً بقدْرٍ كبير، وتعتمد على أسلوب الإدارة الهرمي من أجل الترويج لإيديولوجيا حِزب البعث لأكثرَ من 40 سنة (Matar, 2019). وُضعت الجرائد، والصحف، والمحطّات التلفزيونيّة تحت رقابة النظام (المرجع السابق نفسه). بدأ الإنترنت يصبح متوفّراً في التسعينيّات، وبدأ النظام السماح لبعض المحطَّات التلفزيونيّة الخاصّة بالعمل تحت سقف حريّاته، لكنَّه أبقى على السُّلطة السياسيّة المطلقة بيده (المرجع السابق نفسه). وقد شَهِدَتْ سوريا في عهد الأسد الابن شيئاً من الانفتاح الشكلي الذي سرعان ما تلاشى، وجرتْ خصخصة قطاعات اقتصاديّة بدون التطرُّقِ إلى الانفتاح السياسي (المرجع السابق نفسه). ظَهَرَتْ محطّات إعلاميّة وثقافيّة كثيرة بعد الثورة السوريَّة في عام 2011، وذلك بعد سماح النظام بالدخول إلى موقع فيسبوك في سوريا بدءاً من شهر شباط عام 2011. إنَّ نشوء شبكات الأخبار البديلة أعاقَ جهود النظام في إطلاق

(1) «عرعورية» نسبة إلى شيخ إسلامي يُدعى عدنان العرعور والذي كان يُحرِّض على النظام من منظور طائفي. «بوطاقة» هو مزار لشيخ علوي موجود في سوريا.

حملاتٍ دعائيّةٍ لتغييراتٍ تبدو إصلاحيّة شكلاً من أجلِ امتصاص الغضب الشعبي؛ ولذلك قام النظام بحملة تعبئة إعلاميّة في الصُّحفُ، والتلفاز، والمذياع، والقنوات الخاصّة المُقرَّبة من النظام، ومواقع الإنترنت لنشرِ الأخبار المضلِّلة والبروباغندا مفادها أنَّ سوريا تتعرّض لمؤامرةٍ دوليّةٍ (المرجع السابق نفسه). كان النظام يمنعُ وسائل الإعلام الدوليّة والإقليميّة من الدخول إلى سوريا، عدا تلك المقرَّبةِ منه (المرجع السابق نفسه). إلى جانب نظريّة المؤامرة كان التقسيم واضحاً بين ثنائيّة نحن وهم (المرجع السابق نفسه). ووَصَفَ إعلامُ النظام المعارضينَ بالإرهابيّين المدعومين من الغرب، وبأنَّهم أعداءٌ للوطن، وكان الهدف من هذه اللّغة إيجاد الشرعيّة والغطاء لتصفية المعارضين والمعارضات (المرجع السابق نفسه). ردَّ الرابر الأساسي في أغنيته «الطريق إلى البعث» على تُهم النظام وإعلامه بأنَّ الثائرين والثائرات، والمتظاهرين والمتظاهرات، والمعارضين والمعارضات هم مندسّون، أو طائفيّون، ويشير صراحةً إلى سياسة تشويه صورة الآخر التي يتّبعها النظام: «أنا أبداً ماني مندس متل ما بيقولو»، و«طائفي عنصري، بيضل يشوّه منظري».

على الجانب الآخر، أعاد بعضُ الرابر إنتاج بروباغندا النظام، فدافع هؤلاء عن النظام ومؤسّساته، وتبنّوا لغته. يُشيرُ الرابر فولكينو وكولونسيت في أغنيتهما المهداة إلى جيش النظام «باسمكم - الجيش العربي السوري» إلى أنَّ حربَ النظام هي حربٌ ضدّ التكفيريّين: «خلّي روس التكفير تنطحن تحت المُجنزرة». ويتبنّيان رأي النظام القائل بأنَّ هذه الحرب هي حربٌ ضدَّ الفتنة: «حارب كلاب الفتنة أطلق نيرانك لا ترحم»، ويستعملان خطاب النظام الذي كرّر منذ الأيّام الأولى وجودَ مؤامرةٍ دوليّةٍ ضدَّه: «مهما غدرو دول الخيانة تكاترو»، و«بيبقى الصباط العسكري أشرف ممّن تآمروا». ويُعيدُ الرابر من خلال أغنيتهما إنتاج شعارات النظام وادّعاءاته بتمثيل الجيش لكلِّ السوريّين: «مع كل ترنيمة كنيسة وأدان بالجامع عقيدة موحدة والدين باسم سوريا».

على الرغم من مضيّ أكثر من عَقدٍ على الأزمة السوريَّة، لا يُمكن رؤية حلٍّ في الأفق للأزمات التي سبّبتها الحرب السوريَّة من لجوءٍ وتشرّد. ينقلُ فان دام رأيَ الخبير في الشأن السوري Fabrice Balanche والذي يرى أنَّ الأسد لا يرغبُ بعودة ملايين اللاجئين، وذلك لأنَّ سوريا كانت بالفعل مكتظةً سكانيّاً قبل الحرب، وكانت تعاني من مشكلاتٍ اقتصاديّةٍ، وبطالةٍ، وجفاف؛ ولذا فإنَّ عدم عودة اللاجئين قد يُخفّف الضغط على النظام في سوريا (van Dam, 2018). نالَ وصف الهجرة الإجباريّة والنزوح وتبعاتها حيّزاً في أغاني الراب السوري؛ فأُشيرَ إلى الهجرة الإجباريّة في أغنية الرابر

إنانا «Still Healing» من خلال عبارة: «الغربة قفص سكّره الأسد علينا»، وكذلك في أغنية «زورق» لـلرابر K-lead وأساسي: «احترنا شو نعمل احترنا وين نروح، المخرج كتب علينا بالصرماية نسوح»، وأضافت الأغنية: «ما برضانا تركنا الدار واقع أليم»؛ كما تصف أغنية الرابر كالي كالي «سكة الحديد» تجربة طريق اللّجوء: «عسكة الحديد يوما قعدنا، وكتير سوريين إجو بعدنا»؛ وتشيرُ الأغنية إلى تهريب البشر وحالة الانتظار في مخيّمات اللّجوء والنزوح، والمعاملة التي قد يتعرَّض لها النازحون والنازحات: «قاعدين صار لنا سنة بالكامب شريك، المهرب بيعرفنا هل كان شريك؟ من وقت ما جيت هلكان شريك حرارة يلي جنبي بركان شريك حدا اتسلا دعس تبلا عرف جنسيتو عبس وتولى».

كما أُشيرَ إلى تبعات الهجرة التي يواجهها اللاجئون واللاجئات، مثل: العنصريّة؛ ففي أغنية «زورق» لـلرابر K-lead وأساسي نسمع: «عنصرية ولا حدا مبسوط فينا جوا برا البلد كلو كلو معادينا»، ثمَّ تشير الأغنية إلى الثمن الباهظ للمشاركة في الثورة: «ثمن الكلمة غالي شلحتنا تيابنا». وتُعبِّر الأغنية عن الرغبة بنسيان كلِّ شيء: «لحد اليوم لسا أمنيتي أفقد الذاكرة». وتنتقدُ الأغنية الحجج التي تساق ضدّ اللاجئين واللاجئات في بلدان اللّجوء، مثل: الاختلاف الثقافي بين اللاجئين واللاجئات وسكّان بلدان اللّجوء: «جيناكم سيل تقَّلنا عليكم الجرعة اختلاف ثقافي». وتنتقد الأغنية معاملة الكلِّ على نحوٍ سيّئٍ بسبب خطأ شخصٍ واحدٍ من اللاجئين: «واحد عفَّس الكل بينلامو». وتُشير الأغنية إلى التبعاتِ النفسيّةِ للغربة ولفقدان المحيط الاجتماعي، وتُشير إلى الحنين للأصدقاء، وإلى أنَّ الصداقات الجديدة ليست بالطعم نفسه: «بطلع من غرفتي بتتكلمي غربتي بتغبش رؤيتي بحن لصحبتي. فحاول دور بحبش ع صداقة جديدة. الصحبة هون بصراحة كئيبة».

بعد هجرة عدد من الرابر إلى خارج سوريا أصبح لديهم فرصة لإعادة تقييم الحدث عن بُعد، وهنا يعبِّر الرابر ابن حواري في أغنية «عصي ودواليب» عن عِبءِ الماضي: «في زنازين على كتافنا ناطرتنا نسأل». السؤال الذي يُسجننا كالزنزانة –على حدّ تعبير ابن حواري، وتعبِّر عنه الأغنية– هو: «ليش الله عمل هيك؟ أو ليش الحكومة؟»، أو بتعبير آخر: لمَ كان هذا قَدَرنا؟ ومَن هو المسؤول؟ ويسترجع ابن حواري ذكرياتَ بداية الثورة: «وين الناس الكانت بين عيونها تخبي الناس بعد كل مظاهرة طيَّارة تنفتح البواب رشوا الحزن ع شفافنا، قمت ضحكت». ويشيرُ إلى الاعتداء على رسام الكاريكاتير علي فرزات من قِبَلِ النظام: «كسَّرو أصابع فرزات أبقى ليش؟ الحلم؟». ويتناول بعدها ابن حواري عَدَمَ فهم الآخرين الذين لم يمرُّوا بالأحداث نفسها لمعاناته ومحاولتهم مقارنتها

بمعاناتهم الخاصّة: «فكيف عم تتجرّأ تقارن شقاك بحبسي؟»، وذلك بسبب أنَّ أنواع المعاناة ليست متشابهة: «بعرف كل الدنيا حبوس، بس في سجن العيشة أسهل فيه، في سجون ما بياكلك البرد فيها، ولا الخوف جارك بعد ما رحل خيّك، القصّة مانها قصّة، و مين بقلبه أكتر تعب مشتاق لم أغراضك تعا نموت سوا». ويختم ابن خواري أغنيته بما تعلَّمه حول النضال من أجل العدالة: «هون تعلّمنا العصي الأكلناها ندحشا بدواليب الباطل وإنو مو غلط تحقد ع قاتل» و«والحب والسلام ثانويات وندالة لمَّا الحُب والسلام يلتقوا بلا عدالة».

يُعبِّر الرابر أبو حجر في أغنيته «الأرض رخوة» عن حالة اليأس والإحباط التي أصابت الكثيرين بعدما طالت الحرب السوريَّة وعدم نجاح الثورة بالتخلُّص من النظام، أو إيجاد أي حلٍّ يُخفّف من معاناة السوريّين والسوريّات، ويصف شعوره بالكابوس وبالحالة غير الثابتة: «عم حاول وقِّف ع جرياتي بس الأرض تحتي رخوة، عم حاول فتِّح عيوني بركي بتطلع كلا غفوة». ويُعيد النظر بتفاؤله الزائف: «مصدق كذبة التاريخ بأنَّ الليل زائل، كنت بقاتل ... يا الله شو كنت متفائل ...». ويُعبِّر عن اكتشافه لحقيقة عدم تحسُّن هذا الواقع قريباً: «لأ مانو زائل عم يمتد، لأ ماني زابط عم بحتد، لأ ماني قادر ما بكابر أنا روحي عم تنهد، عم حاول هدِّي، عم حاول اتمسَّك بشي، بس الهشاشة مطلقة ...». ويُشير إلى تَغيُّر حياته بعد اكتشاف الحقيقة: «كيف بدِّي إبني قصر عالهوا ما بينبنى فجأة اختفى كل الصفا اللي كان الحلا فجأة انتسى». ويُعبِّر عن رفضه للأدوار المسبقة وعواقب ذلك من ضياع أكبر: «الأفضل تقبل بدور القرد اللي ضايع بالمتاهة، وأنا عم أرفض دور القرد ف عم ضيع بمتاهة أكبر، عمَّ اتكسَّر شظايا... بس ما ناوي أخسر بدك تضيعي بالمجهول ليش ت ضيع معِك؟». ويصل أبو حجر إلى شكل من أشكال التصالح مع عدم اليقين؛ لأنَّ اليقين سجن: «مانِك متأكدة؟ ليش مين فينا متأكد؟ اليقين بهيدا العصر بيشبه السجن المؤبد». ويشير إلى أنَّ الثبات الوهمي لسوريا كان مبنيّاً على الظُلم وغياب العدالة: «ثباتِك السادي اللي كان مبني على جماجمنا».

لا شكَّ أنَّ الممارسات الأمنيّة للنظام السوري لعبت دوراً كبيراً في الحدّ من نشاط الراب الناقد، فلجأ النظام إلى مراقبة الحفلات، أو إيقافها، أو اعتقال المنظّمين (Almusarani, 2020)؛ وهكذا كان حالُ الراب حالَ المشهد الثقافي العام في سوريا، لكنَّ هذا لم يمنع الرابر من انتقاد الواقع السياسي، والوقوف مع أحد الأطراف، والتحدّث بلسانها، والتعبير عن تبعات الأحداث السياسيّة في سوريا من حربٍ بالوكالة، ودمارٍ، وهجرةٍ إجباريّة.

4.3. الجانب الاجتماعي

يُمكن دراسة الموسيقا من ناحيةٍ اجتماعيّةٍ من زوايا ثلاث: المحتوى الموسيقي، والإنتاج الموسيقي، والاستهلاك (Dowd, 2007). يُمكن للموسيقا أنْ تُعبّر عن قضايا اجتماعيّة من خلال المحتوى (المرجع السابق نفسه). وحتّى عندما تعبّر الموسيقا عن قضايا فرديّة فإنَّ الطبيعة التواصليّة للموسيقا تجعل منها قضايا اجتماعيّة. ولا تكون الموسيقا هنا مجرّد مرآةٍ للأوضاع الاجتماعيّة فحسب، بل تكون عنصراً مُشكّلاً للبيئة الاجتماعيّة من خلال تأثيرها على العواطف والتفكير، بل وقد تُستخدَم على نحوٍ مقصود من قِبل الأفراد والجماعات للتأثير على ذواتهم، وتنظيمها، وتشكيلها (DeNora, 1999).

عبَّر الرابر عن مشكلاتهم الاجتماعيّة والنفسيّة وانتماءاتهم في أغاني دراسة الحالات. عبّرَ لاجئو الراب عن انتمائهم إلى الراب في أغنيتهم «الراب في المخيّم»، وهذا الانتماء واضحٌ في اسم فرقتهم، ونسمع في أغنيتهم: «الراب قطعة منّي الراب هو فنّي». ونجد لديهم وعياً بهويّتهم المركّبة: «أنا رابر فلسطيني عايش بسوريا». ونلحظ حِسّاً من التحدّي والمقاومة: «رح ضل أحكي عن كل شي عم بصير، رح ضل أحكي وما رح خاف من المصير». في الفترة نفسها تقريباً ظَهَرَتْ أغنية فرقة شام إمسيز «مجهول»، وعبَّرت عن المزاج النفسي الذي كان يعيشه هؤلاء الشباب: «أنا مين وين أنا، أنا ضايع أكيد، الغربة جواتي عم تكبر بهالعالم الغريب». وعبَّروا عن حالة يمكن وصفها بالاكتئاب: «غربان عم تاكل من قلبي عم تقتل أفكاري»، لكنَّ الأغنية تُحاول الخروج من هذا المناخ السوداوي من خلال التضامن مع من يشعر بهذه المشاعر وإعطائه بارقة أمل. هنا نرى توظيفين للراب: الانتماء، والتعبير. التوظيف الأوّل: هو الانتماء إلى شيءٍ أكبر؛ وهو شكل من أشكال أُمّة الهيب هوب. يُشير فيدمان إلى أنَّ مصطلح «أمّة الهيب هوب» (Hip Hop Nation) يُستخدم ليشير إلى مجتمعات الهيب هوب في كلِّ العالم، والتي تتّخذ هويّاتٍ مختلفة. وأحد هذه المجتمعات هو «الجنوب العالمي» (Global South) وهو ليس فضاءً جغرافيّاً، بل هويّاتياً يُركِّز على النضال السياسي والاجتماعي، وانتقاد علاقات القوّة السائدة في العالم. ويرى فيديمان أنَّ الراب العربي قد يُشكِّل جُزءاً من هذا الجنوب العالمي، ولكنَّ بعض الرابر قد يركّزون على الهويّة القوميّة، أو الدينيّة، أو اللغويّة (Wiedemann, 2021)؛ أمّا التوظيف الثاني: فكان تصوير الحالات النفسيّة والمشاعر التي قد تمُرُّ بها شريحة واسعة من الشباب.

تناولَ عددٌ آخر من أغاني الراب السوري المشكلات النفسيّة على نحوٍ مباشر. يُمكن أنْ تعطينا أغاني «زواية الغرفة»، «Monologue 0»، «Still Healing»، «PTSD» مثالاً جيّداً عن هذه الأغاني؛ ففي أغنية «زاوية الغرفة» لـلرابر كالي كالي، يُشير الرابر إلى اكتئاب صديقه، وتعاطفه معه، وفهم أنَّه يعاني من أفكار وسواسيّة: «الشيطان على كتفك فبفهم لما تبكيلي رح أطلّع بعيونك وصدقك لما تحكيلي في شي عمَّا يمشي عالحيط في شي عم يلحقني جوا مرايا هالبيت في شي تحت تختي في شي عم يخنقني على رقبتي ...». ويصوِّر الرابر مشهد محاولة انتحار الصديق: «بلع تلاتين حبة وكرع الأنينة بدُّو ينهي الليلة كل القصص والحكايات الحزينة»، وإنقاذه لصديقه: «حطيت إيدي بحلقه استفرغن عكفي والأرضية». ويشير الرابر إلى أنَّ الاكتئاب مرضٌ خفي: «حتَّى الّي عايش معن كل يوم ما عرفو معركتك». بينما تتناول أغنية «Still Healing» لإنانا التروما والأزمات النفسيّة، فنسمع في هذه الأغنية: «how to feel، إذا بطفولتي كنت فاقدة للحنان». وذُكرت التروما الجمعيّة: «مش أعجوبة كميّة التروما المجمعينها». وفي سياق متّصل يُهدي الرابر صوت جلجامش أغنيته «PTSD» التي تحمل عنواناً يُعبِّر عن اضطراب ما بعد الصدمة لأمِّه، وإخوته، وأصدقائه، والبيت، والمخيّم، ولحقيبة السفر التي تلازمه، والتي يبدو أنَّ لها علاقة مباشرة بما تصفه الأغنية: «هي لأمي لإخواتي للبيت وللمخيّم لصحابي يلي راحو ويلي ضلُّو هي لشنتة السفر يلي مرافقتني من 7 سنين»، ثمَّ يُعبِّر الرابر عن اكتئابه المزمن: «بفتح حديث مع شباكي بزت شباكي، بلقط اكتئابي، بحدثو شوي، بشد لحافي». ثمَّ يصفُ الرابر تشخيص الطبيب له: «حالتي صعبة PTSD هيك قلي من جلسة وحدة شاف التروما وصفلي مبيد، رديت عزيزي الدنيا سحبة ... لعبت كتير خلي الدوا على جنب بفضّل ضل عالويد». وهو يفضل البقاء مع آليّات التكيّف خاصّته.

وإلى جانب الاكتئاب، والتروما، واضطراب ما بعد الصدمة، تناولَ رابر آخرون مواضيع نفسيّة-فلسفيّة كما فعل الرابر بو كلثوم في أغنيته «Monologue 0»؛ فيشير في هذه الأغنية إلى التحديق إلى الهاوية كتجربة نفسيّة وفلسفيّة: «عم بتطلّع عهالهاوية وشو رافع رجليّ عنها». إنَّ وصف «الهاوية» هو من المجازات الشائعة لوصف الاكتئاب وأعمق المخاوف (Solomon, 2014)، والتحديق إلى هذه المخاوف والاكتئاب الشخصي هو تجربة صعبة، لكن يمكن التعلُّم منها عن مخاوفنا ومن أين تأتي، لكنَّ هذا ليس بالأمر السهل، فحسب بو كلثوم إنَّ الجروح النفسيّة هي الأصعب: «أصعب جروح هيِّه الما إلها دوا يلي بتفيقك بالليل لتقوم تستفرغ هوا». ويرى بو كلثوم أنَّه لا حلَّ لهذه القضايا إلَّا بتفحُّص هذا الداخل: «لسَّا بتسكن برَّاتك وبتجي بتسأل عبيت؟». يتكلم

بعدها بو كلثوم عن تعلُّم الحُب: «رحت أتعلَّم حُب وأزرع قلب ما عطوني ايّاه، رحت أتعلَّم شو يعني يصير حدا نصّي». ويُعبِّر بو كلثوم عن تصوِّره للحُبِّ غير المشروط: «الحب لمَّا تعطي بلا حد وبلا شرط الحب لمَّا تفلِّت وقت القبض». على الرغم من أنَّ هذه الأغاني تكلَّمت عن تجارب شخصيّة مع الأزمات والاضطرابات النفسيّة إلَّا أنَّ الطبيعة التواصليّة والتعبيريّة لهذه الأغاني تضفي عليها بُعداً اجتماعيّاً؛ وهكذا تعبِّر هذه الأغاني عن الهموم، والمشكلات، والمعاناة النفسيّة لفئات واسعة من المستمعين والمستمعات.

كما يُمكن العثور على انتقاد قيمٍ، أو أفكارٍ مجتمعيّةٍ معيّنةٍ في أغاني دراسة الحالات؛ تناولت أغنية «حرفيّاً أقوى حدا» نظرةً مغايرةً لمفهوم القوّة السائد في المجتمع، فيشير الرابر التمَّان إلى أنَّ الأشخاص مثله لا ينسجمون مع أعراف مجتمعيّة معيّنة: «انسحب أهلين فيك معنا، نحن لي بحياتنا ما قدرنا نفهمن ف عطول منتفرَّج من برا». يبدأ بعدها الرابر التمَّان بتعداد خساراته التي يمكن أنْ تجعل الآخرين يقيِّمونه كشخص ضعيف، أو فاشل بحسب المعايير السائدة، لكنَّه يشير إلى أنَّ الخسارة هي ما يمنح الثبات والقوّة، وأنَّ هذا الشعور لن يفهمه إلَّا «الخاسرون» مثله. نجد هنا تحدّياً واضحاً للمعايير السائدة، وتغييراً لطريقة تفكيرنا حول تقييمنا لذواتنا وللآخرين.

وفي أغنية «حوار مع الله» يُقدِّم الرابر أبو حجر مزيجاً من المواقف التي نراها في كلِّ المجتمعات بنسب مختلفة تجاه الدين. نجد في أغنيته انتقاداً لتصوير الله كحاكم ظالم، هكذا تصوير يقودُ الفردَ إلى رؤية الله كـ «بعبع للأطفال والشعوب»، وهنا يتساءل أبو حجر: ما هذا الإله الذي يرسمون صورته كديكتاتور؟ «الله شايفك حاطط عكتفك مخبرين، شي بيشبه الأمن السياسي قالو عنو دين»، ولماذا لا يفعلُ الله شيئاً لإنهاء معاناة الناس أم إنَّه هو نفسه سببها؟ «قالو الفقر والقهر والظلم كلُّو منَّك، شفت ناس بتخوف بس عم تحكي عنَّك». هذا التساؤل كان تعبيراً عن موقف أبي حجر تجاه صورة الله كما وصلته من الأديان. تتابع الأغنية مع الشعر المحكي من منى مون التي وجدت في الدين والله حريةً حقيقيّة، ربّما من خلال تبنّي الدين كبُعدٍ هويّاتي في وجه التمييز الذي تتعرّض له؛ لأنَّ لديها خلفيّة مهاجرة وتعيش في بلدٍ أوروبي. بعد ذلك يأتي الابتهال الديني الصوفي لأحمد نيعو، الذي يُعبِّر عن الحُبِّ الإلهي لذات الله، فهو حُبٌّ خالصٌ لا حاجة فيه إلى فهم الله الذي يتوق له أبو حجر، ولا حاجة إلى طلب أي شيء منه كما تفعل «منى»، بل هو حُبٌّ غير مشروط.

تناول عددٌ من أغاني الراب دراسة الحالات شعور النوستالجيا، أو الحنين، وكان هذا الحنين موجهاً نحو الماضي، أو نحو المستقبل. في أغنيته «قوم وصلنا» يتذكَّرُ الرابر بو كلثوم حارته، وأُمَّه، وبيته: «كل ما بغفى عالقاعد ببقى عكرسي بتكسي وأمي جنبي بتطبطب عكتفي تقلي أمي: قوم وصلنا، فتِّح عيوني ضم شارعنا لصدري حس حيطانه عخدودي». هذه الذكريات عن مكان النشأة الأوّل، والطمأنينة، والنوستالجيا، والاشتياق، يقابلها غضبٌ من الحاضر واستغلال الجميع للقضيّة السوريَّة إعلاميّاً، على الرغم من عدم امتلاك هؤلاء الناس علاقة عضويّة كتلك التي يمتلكها بو كلثوم مع دمشق: «مين أنت عفواً؟ و مين اللي حط جرحي بكل دعاية ونشرة ... حكاية بلدي مانها موضة تعاطفك خلِّيلك لو كانت دمشق بتمشي كانت إجت تخلع نيعك». وتظهر الصورة النوستالجيّة للمكان عندما يقول بو كلثوم في أغنيته: «دمشق اطلعي تغمِّيلي تركيهن يتساومو»، وكأنَّ دمشق هي مجرّد ضحيّة لاقتتال أهلها، وليست جزءاً من هذا الاقتتال من خلال أفرعها الأمنيّة، وعشوائيّاتها، وماديّتها؛ وهكذا يوجِّه بو كلثوم غضبه نحو الآخر: فأهلها هم من يتقاتلون، أمَّا دمشق حبيبته فهي مجرّد ضحيّة، وإنَّ جامعة الدول العربية هي من تتدخّل وتتاجر بمأساة السوريّين وكأنَّ السوريّين لم يتاجروا بمآسي بعضهم. ويصوِّر بو كلثوم اللاجئين بدون إرادة سياسيّة: «إنْ كنت ابن لجوء بعز البرد ناطر تدفا، صدقني ما لح يكون همك يروح أو يبقى». لا شكَّ أنَّ كثيراً من الناس يشعرون تماماً بما يعبِّر عنه بو كلثوم.[1]

عندما يكون الواقعُ صعباً ومغلقاً في وجه كثير من الشباب السوري يحاول بعضهم الهرب إلى التفكير بالمستقبل. ففي أغنيتهما «يوماً ما» يقدم الرابر فولكينو وزئبق تعبيراً دقيقاً عن هذه النوع من النوستالجيا إلى المستقبل، ويرسمون أحلامهم من خلال الأغنية؛ فهم يحلمون بالنجاح المادي: «يوماً ما رح إلعب بغنائم صبري... وإزهق من كتر العملة وسوِّر بالياقوت قصري»، كما يحلمون بالنجاح الاجتماعي إلى جانب المادي: «يوماً ما رح طلطل ع الشركة تبعيتي وأتمنيك مع العمال ويمدحو بنفسيتي»، كما يحلمون بتخليد كلامهم مع الشعراء والأدباء: «وتشهد مخطوطاتي على الرف القاري بالمكتبة بين كتب نزار جبران وإيليا أبو ماضي»، وإلى تحقيق المجد الشخصي: «يوماً ما بتشوف اسمي بأول السطر بتزور جسمي بالصخر منحوت وجهي عالقمر».

(1) من أجل الاستفاضة في هذه النقطة انظر مقالة وسيم الشرقي «البو كلثوم: رصاصات ثقيلة لا تصيب دائماً» على معازف (Alsharqi, 2014).

بعيداً عن الماضي، أو المستقبل، والنوستالجيا، ذَكَرَ عددٌ من أغاني الراب ظاهرة استخدام المخدّرات. تحتفلُ أغنية «طاير» بالمخدّرات، عن طريق ذِكر الأجواء التي يَتمُّ فيها التعاطي في أجواء المرح مع الأصدقاء: «بفيق من نومي هلأ بلَّش يومي فتت لعندن حطولي جوينت بين عيوني»، والاحتفال بالمشاعر التي يثيرها التعاطي: «عملنا جوينتاتنا في شي بالحياة تغيَّر فتلت وقلبت حياتنا». يمكن الاستدلال على الصورة الإيجابيّة لتعاطي المخدّرات في هذه الأغنية عن طريق استخدام الرابر مودي العربي لإيقاعٍ موسيقي نشط وفرح، ولتوظيفه مشاهد الأصدقاء، وهم يقضون وقتاً ممتعاً في المنزل، والسيّارات، والشاطئ. على الطرف الآخر من ذلك تُحذِّر أغنية «جرعة زايدة» من المخدّرات من منظور مجتمعي، فالرابر الدرويش يتكلّم عن حالة البلد من الناحية النفسيّة: «أدوية الأعصاب قلبت البلاد لمشافي مجانين»، وينتقد السياسات الدوائية: «قال مرضى نفسيّين نحن حبوبك ضبَّها قال غير واقعيّين نحن حبوبك ضبَّها قال سيكوباثيّين نحن، بيعطونا حبوب لنغبَّها والحبوب منكبَّها»، كما يشير إلى الأزمات التي تدفعُ الناس إلى تعاطي المخدّرات: «واللي ما قدر باع راسه للتخدير». كما ينتقدُ الدرويش القوانين التي تُجَرِّم المتعاطين بدل مساعدتهم: «وهي ليلِّي بدُّن يحاكمو المدمن بس بيصوتو للمجرمين». في هذه الأغنية ينتقد الدرويش حالة المجتمع العام، ولا يسلِّط الضوء على المخدّرات التقليديّة فحسب، بل يتناول إساءة استخدام الأدوية، والاستهتار بوصفها واستهلاكها، وينتقدُ من يريد سَجْنَ المدمنين بدل مساعدتهم؛ وفي هذا انتقادٌ لرؤية المجتمع للمخدّرات والمدمنين، ورغبة بزيادة الوعي بضحايا إدمان التدخين: «وهي ليلِّي بعد ما ناموا هب فيهن التخت واحترق»، ويُشير الدرويش إلى ضحايا حالات الانتحار: «هي ليلِّي كبّو حالن عن طابق عالي ما فاقو ع موعدنا باليوم التالي».

إلى جانب المشكلات النفسيّة الذاتيّة، أشار عددٌ من أغاني دراسة الحالات إلى المشكلات الطبقيّة الجماعيّة والاقتصاديّة. يُعبِّر جندي مجهول وبو ناصر الطفار في أغنيتهما «ولَّا لأ؟» عن حالة الفقر: «مفكِّر في حدا بحب يكون حاله بالحضيض؟ ...»، وينتقدان نفاق الأغنياء وأصحاب الأموال: «لما تقلي المال زبالة وأنت حاشي تمَّك فيه من زلعومك رح أسحبه»، كما ينتقدان انعدام العدالة الاجتماعيّة بين الناس: «مين العنده وطن بس بيفضِّل المخيَّم؟»، و«مين القلك إنو نحن منهوى البؤس؟»، كما يشيران إلى مشكلة الانتماء الطبقي والهوية: «منقاتل اللي فوق يعني بدنا نضل تحت؟». بينما يقوم فولكينو بالتعبير عن حال سوريا والمجتمع السوري تحت حُكْمِ النظام في أغنيته

«وسَّخت البلد»، ويُشير إلى نقص الأدوية وطول الطوابير والفقر: «وسَّخت المرض المتفاقم وشح العقاقير يا كبير وسَّخت الفقر المتراكم وطول الطوابير الحقير». وينتقد الرابر السجونَ الممتلئة: «وسَّخت حبوس متل المكدوس». وانتقد فولكينو التطرُّف: «وسَّخت الرخا لحية.. وحف الشارب.. وسل علينا ساطورو». كما ينتقد استخدام الشباب في معارك النظام ورميهم بعد ذلك: «كمان وسَّخت اللي عملنا كبابيت وناك فينا وخلص». كما يُشير الرابر إلى انتشار المافيات، والميليشيات، والفساد: «وسَّخت اللي عليّ استرجل وطنَّش كل مافيا وميليشيا»؛ ثمَّ ينتقل الرابر إلى انتقاد أساليب التحقيق: «وسَّخت السين والجيم والقوانين وإنكار ما بفيد اعترف»، وينتقد فشل حلول الحكومة للأزمة الغذائيّة في إشارة إلى إخفاق البطاقة الذكيّة؛ وهو مشروع للنظام لتوزيع المواد الغذائيّة المدعومة من قِبل الحكومة: «وسَّخت بطاقة بتشرشر ذكا والنصبة وابتكارا». وانتقد الرابر تفشّي التمييز الطائفي في قضايا الزواج: «وسَّخت زواج مبني على شو طائفتو؟ قبل شو معدنو». هذه الأغنية مثيرة جداً للاهتمام كون فولكينو قد تبنّى بروباغندا النظام والتماهي معها في أغنية سابقة، لكنَّه في هذه الأغنية ينتقد كثيراً من جوانب إدارة البلد.

كما نالَ المتطرّفون نصيبهم من الانتقاد؛ ففي أغنية شينو «صيَّاد» يتناول الرابر ظاهرة التلاعب بالشباب بغيةَ ضمِّهم إلى جماعات متطرِّفة، وذلك من خلال خطابٍ معيّنٍ يعتمد على تصوير هذه الحياة كمشكلة والموت كحل: «فبالموت سوف ترتاح». يجتذب المتطرّفون الشبابَ عن طريق المغريات الأُخرويّة: «ورح يكون إلك بيت بالجنة وجيرانك شهداء، ورح يكون إلك 72 زوجة حسناء»، كما يشير الرابر إلى المغريات الدنيويّة التي تُستخدم لجذب وإقناع الشباب: «ورح يكون إلك خلافة لشعبك، كرامة وعرضك مصاري لأهلك ...شو؟ هلأ قنعتك؟ تفضَّل لعندنا». ويشير شينو إلى الدافع الحقيقي لمن يُجنِّد الشباب فيقول على لسان المتطرف: «عم شوف الفرق عم شوف الفرح بوسط البلد وأنا بالضواحي مزتوت عالجنب بدي فلوس بالبنك ف انسولي الشرف، الخلافة جاي وعبابها أنا طولت بالي ودقني سوا». وفي موضوع متصل ينتقد الرابر المعري في أغنيته «مُراءِ» ظواهر اجتماعيّة ظهرت على نحوٍ أساسي في أماكن سيطرة الفصائل الإسلامية في سوريا. ويُقدِّم المعري انتقاداً لهذه الظواهر وللتغييرات الاجتماعيّة المرافقة لها، فيشير إلى التحوُّل المفاجئ لبعض الناس من حياة اللّهو والسكْر إلى حياة التديُّن: «شفتو يلي كان يقدِّس السيجارة وبإيدو بطحة دخل فرع الأمن طلع المجاهد بو طلحة». ويشير المعري إلى ظاهرة المقاتلين الأجانب الذين ليسوا

أبناء المجتمع السوري ولا يمثّلونه: «زتوني بالزنزانة قدامي حرس شيشاني، وقفت قدام القاضي من أصل ياباني دقنو بتحجب الشمس ولابس طقم باكستاني»، ويشير المعري إلى أنَّ هؤلاء جاءوا للتجارة بالحرب السوريَّة: «بيتوهّم إنُّو شيخ ونبي ما هو تاجر حرب بيصدر فتاوي تطابق الملذات الشخصية». ويُعبِّر المعري عن وضع النساء الصعب والتضييق عليهنَّ تحت حكم الفصائل الإسلاميّة: «أي بنت بتخالف الرأي بتتاخد سبيّة». ويُشير المعري إلى أنَّ هذه الفصائل هي من حمل السلاح طمعاً بالمال: «مين أوّل من تسلَّح لمّا من العملة فرط». ويعبِّر المعري عن حاجة البلد إلى ثورة فكرية: «هاي الأرض ما بتعمر بسلاح وتكفير هالشعب بحاجة ثورة عقليّة للتفكير، انتفاضة للضمير تساوي بالمسير هيك ما منحتاج نفرِّق بين تطهير وتحرير».

كما يُمكن النظر إلى الإنتاج الموسيقي كفعل اجتماعي لأنَّه يتضمّن تعاونَ عددٍ من الأفراد لإنجاز العمل الموسيقي؛ هذا التعاون يقتضي وجود أهداف مشتركة، وتوزيعاً للأدوار، ومعرفةً اجتماعيةً تُمكِّن الأفراد من إدارة الأوضاع الاجتماعيّة المختلفة (Dowd, 2007). يُشير فيديمان إلى أنَّ الموسيقا نشاط تشاركي يُنتج فيه الفنّانون والفنّانات الأصوات، ويُعطي الجمهور معنىً لهذه الأصوات، وهو نشاطٌ جماعيٌّ يتعاون فيه الفنّانون والفنّانات، وتُنشئ الموسيقا مساحات اجتماعيّة (Wiedemann, 2021). وينعكس هذا في التعاونات بين الرابر، والمنتجين[1]، والمصمّمين، والتقنيّين وغيرهم، فعلى سبيل المثال: تعاون كلٌّ من الرابر الدرويش مع المصمّم ابن حواري (وهو نفسه الرابر ابن حواري) والمخرج والمصوّر أحمد الباقي من أجل إنتاج الفيديو المرافق لأغنية «أنا» (Al Darwish is set to release his first NFT track, 2022). كما تعاون الرابر المعري مع الرابر اللبناني والمنتج الراس ومع المخرج غيث أيوب من أجل إنتاج أغنية «على كل الجبهات» (Chehayeb, 2019)، كما يُمكن العثور على تعاونات مع مؤسّسات وجهات رسميّة، أو غيرها من أجل إنتاج أغاني الراب؛ حيث أنتجَ الدرويش ألبومه المنفرد الثاني «ملاهي» بالشراكة مع مؤسسة هاينريش بول الألمانية في عام 2020 (Al Darwish is a Syrian rapper, 2021). لكنَّ هذه التعاونات قليلةٌ بحسب بو كلثوم لأنَّ أغاني هذا الأخير ليست مناسبةً لتذاع في المذياع، وليست مناسبةً لتمثِّل مؤسّسة ثقافيّة ما، ولا يمكن –بحسب بو كلثوم– كتابة أغانٍ تمثّل مؤسّسات معيّنة،

(1) من المنتجين الموسيقيين الذين استخدم الرابر السوريون والسوريّات ألحانهم: Wardenclyph، ’قَلَقْ، Abu Ali ، Rayen agha، Fusam، Da MoJaNaD، وآخرون.

أو أغانٍ مناسبة لتذاع في المذياع والتلفاز بدون خسارة جزءٍ من المحتوى الفنيّ وهويّة الرابر، وسيبعد هكذا فعل بو كلثوم عن مصداقيّته (بو كلثوم: ألبومي القادم ليس سياسياً، 2016). لكنَّ هذا لا يعني عدم حدوث أيَّة تعاونات، فأغنية بو كلثوم «عالي» استُخدمتْ كأغنية لمسلسل «بارانويا» على منصّة شاهد (Syrian Rapper Bu Kolthoum Releases Official Song for New MBC Series, 2021). كما أنتجَ تلفزيون سوريا أغنية «عقد على الثورة» للرابر المعري (أغنية «راب» تحيي الذكرى العاشرة للثورة السورية، 2021)، لكنَّ هذه التعاونات لا تُشكِّل إلَّا نسبةً قليلةً من أغاني الراب السوري التي يُنتج معظمها على نحوٍ فردي ومستقلّ.

ولا شكَّ أنَّ استهلاك الموسيقا ظاهرة اجتماعيّة، ويظهر ذلك جليّاً في الحفلات والنشاطات الموسيقيّة الأخرى (Dowd, 2007)، ويظهر ذلك أيضاً على مستوى الانتماء والهويّة؛ كما تؤثّر عوامل الانتماء العمريّ، والطبقيّ، والتعليميّ، والجندريّ في الذائقة الموسيقيّة، وتقبُّل، أو رفض نوع معيّن من الموسيقا. ويمكن أنْ يَدْرُسَ علم الاجتماع علاقة الموسيقا بظواهر، مثل: العولمة، والانتماء الهويّاتي، والذائقة الموسيقيّة، وتصنيف الموسيقا (Dowd, 2007). جرى النظرُ إلى الراب في البلدان العربيّة على أنَّه شيء دخيل لا ينتمي إلى الثقافة المحليّة، أو أنَّه مجرّد محاكاةٍ وتقليد، وبسبب جذوره المرتبطة بالولايات المتحدة لم يكن من السهل تقبُّله ضمن دوائر معيّنة (De Blasio, 2020). على الرغم من تلك البداية الصعبة إلّا أنَّ الوضع تغيَّر؛ يشير فيديمان إلى أنَّ حفلات موسيقا الهيب هوب العربي لا تحدث فقط في العالم العربي، بل وفي أوروبا أيضاً؛ وذلك لهجرة عددٍ كبيرٍ من الرابر العرب بسبب ظروف عدم الاستقرار، والحروب، والمشكلات الاقتصاديّة والاجتماعيّة في عددٍ من دول العالم العربي. في بلدان الهجرة يتفاعل الرابر مع بيئات الهيب هوب في هذه البلدان ويصبحون جزءاً من الجالية العربيّة المُهاجرة (Wiedemann, 2021).

للراب فضاءاته الاجتماعيّة الخاصّة به، إلى جانب الحفلات، هناك السايفر (Cypher) ومعارك الراب (rap battle) والبطولات، مثل: بطولة الأرينا (The Arena ME) التي تعرّف عن نفسها بأنَّها أوّل مسابقة راب رسمي في الشرق الأوسط، ومقرّها بيروت، لبنان.(1) السايفر في الراب يعني تَجَمُّعاً يغنّي فيه الرابر الراب واحداً تلو الآخر، ويمكن أنْ يحدث في أيّ مكان كالحدائق، أو الساحات، أو خشبة المسرح، أو المساحات الخاصّة. يؤكّد ويعزِّز الرابر من خلال طقس السايفر على فردانيّتهم،

---

(1) https://www.youtube.com/c/TheArenaME/about

ويشكّلون، أو وينشؤون انتماءهم إلى مجموعاتٍ معيّنة، ويتميَّز هذا الحدث بحماس المشاركين وشعورهم بالتواصل (Mangialardi, 2019)، بينما يكون التركيز في معارك الراب على المبارزة الكلاميّة لإهانة الخصم. وبسبب كون منصّات: SoundCloud، YouTube، Facebook وTwitter المساحات الأساسيّة لتداول الراب العربي، أصبح النمط الأساسي من التفاعل بين الرابر ومستمعيهم يحدثُ على هذه المنصّات عبر التعليقات، والإعجاب، والمشاركة (El Zein, 2016)؛ ولهذا انتقل جزءٌ من النشاطات الاجتماعيّة المتعلّقة بموسيقى الراب السوري إلى وسائل التواصل الاجتماعي، ومنصّات استضافة وتشغيل الأغاني.

يُمكن النظر إلى مجموعة الأغاني: «فلاديمير بوتن»، «إيتكيه»، «الأرض السعيدة»، و«ميركل» على أنَّها مثال على معارك الراب الافتراضيّة من خلال الدس (diss tracks)؛ وهي ظاهرةٌ اجتماعيّةٌ تفاعليّةٌ بين اثنين من الرابر، فبعد أغنية مودي العربي «فلاديمير بوتن» التي عبَّر فيها الرابر عن افتخاره بذاته واتّخاذ فلاديمير بوتن كمثال أعلى للقوّة والسيطرة، ردَّ الرابر الدرويش من خلال أغنية «إيتيكيه» التي يستهزئ فيه الدرويش بمودي العربي واصطفافه إلى جانب النظام السوري، يقول الدرويش: «ولك نحن عصابات الشوارع اللي سقَّطت جيشك فصرتو تتشكَّرو الصين». ويفتخر الدرويش بالانتماء إلى مجموعة من الرابر ليس مودي واحداً منهم: «ما في معانا جيش في ناس السلام الصوت محراك السليم»، ويستهزئ الدرويش بأغنية ومستوى مودي العربي: «أخرا شي بهالدس إني اضطريت اسمع شغلك لدسك، الله يكسر إيديك يا ابني». وعيَّر الدرويش مودي بسبب وجوده في أوروبا على الرغم من تأييده للأسد، واستهزأ الدرويش بمودي مشيراً إلى أنَّه لو كان في سوريا لما استطاع تصوير أغنيته بتقنيّة إيتيكيه (8K) «بتحب الأسد ... أوكيه... ارجاع لعنده بيب إيمتى الإنترنت بسوريا حمل فيديو إيتيكيه». وهنا يصبح عنوان الأغنية واضحاً وهو «إيتيكيه»، ليردَّ مودي العربي بأغنية «الأرض السعيدة» التي يحمل عنوانها استهزاءً بعنوان ألبوم الدرويش «ملاهي». تبدأ أغنية «الأرض السعيدة» بأكابيلا[1] محاكية لأغنية الدرويش التي بدأت أيضاً بأكابيلا ويبدأ مودي بالرد على الدرويش من خلال الاستهزاء به، ليعود بعدها الدرويش بالرد على أغنية مودي العربي «الأرض السعيدة» بأغنية «ميركل»؛ وهو استهزاءٌ بعنوان أغنية مودي الأولى «فلاديمير بوتن» ويظهر ذلك جليّاً من العملِ الفنيّ البصريّ المرافق للأغنية على YouTube، فتظهر

(1) وهي الغناء دون مرافقة إيقاع أو موسيقا.

المستشارة الألمانيّة السابقة أنجيلا ميركل، وهي ترتدي كمامةً مرسوماً عليها صورة فلاديمير بوتن. بدأ الدرويش في «ميركل» بأكابيلا أيضاً وردَّ على مودي وأستهزأ به، وكان هناك تلاعب ذكي بكلمات الرد، مثلاً: من خلال التلاعب بمعنى كلمة «حدث»، فمودي قال في أغنيته: إنّه «كاتب الأحداث»؛ أي: إنَّه يقرّر ماذا سوف يحدث، بينما الدرويش رد عليه بالقول: إنَّ مودي «كاتب الأحداث جمهورك لساتو ع مصروف الماما» وكاتب الأحداث هنا بمعنى أنَّه يكتب للمراهقين. حدثت هذه التبادلات خلال أيّام، وشهدت تفاعلاً من حيث تغطية الصفحات وقنوات YouTube التي تهتم بالراب السوري، ورافق هذه التبادلات تصريحات ومنشورات على إنستغرام من الرابر المنخرطين في هذه المعركة؛ وهكذا تتحوَّل الساحة الافتراضيّة إلى ساحة تفاعل اجتماعي. استخدم الرابر في هذا المثال الصيغ التعبيريّة نفسها «أكابيلا»، وقاموا بالردِّ على نحوٍ محدّد على كلمات الخصم. ولم تخلُ هذه المعركة من عنفٍ لفظي أعطى هذه المعركة صفة الواقعيّة.

تلعب اللّغة دوراً أساسيّاً في معارك الراب، وتمتزج اللّغات وتتغيّرُ على حسب الجمهور المستهدف. وهكذا يكون لدى الرابر مهمّةٌ مؤلّفة من شقّين: استخدامُ لغة مفهومة من قبل جمهورهم ومناسبة للسياق، وفي الوقت نفسه استخدامُ لغة مبتكرة تفاجئ الجمهور وخصوصاً من خلال التلاعب بالكلمات «word play» (Wiedemann, 2021).

في مشهد موسيقا الهيب هوب يُسمّي الرابر أنفسهم، أو يطلق عليهم أصدقاؤهم أسماءً فنيّة، ولهذا قد يكونون معروفين بأسماء مختلفة في سياقات اجتماعيّة مختلفة (Wiedemann, 2021)، ويُمكن ملاحظة تغيُّر هذه الأسماء عند كثير من الرابر، أو استخدام أكثر من اسم، ممّا يجعل عمليّة تصنيف موسيقاهم والبحث عنها أصعب.[1]

ويُمكن أيضاً رصدُ الجانب الاجتماعيّ لموسيقا الراب السوري في مجال التأثُّر الفنيّ.[2] يُمكن ملاحظة تأثُّر رابر أغاني هذا البحث بعدد من الرابر من خارج سوريا، وهذا التأثُّر له بعده الاجتماعي إضافةً إلى التقنيّ والجماليّ. كي يحصل هذا التأثُّر يجب أنْ تكون هناك قنوات اتّصال تسمح بحدوثه، ويمكن تصنيف هذه القنوات إلى فئتين رئيسيتين في هذه الحالة: الرابر العرب وخصوصاً

(1) مثلاً بو كلثوم كان يدعى منير كوزياك والدرويش كان يدعى Mc Rage.

(2) لن يتطرق هذا البحث مباشرةً إلى البعد الاجتماعي لاستهلاك الجمهور وتفاعله مع موسيقا الراب السوري، على أمل التطرُّق إلى هذا الموضوع في أبحاث مستقبلية.

من السبّاقين إلى الراب، مثل: فرقة دام، وفرقة عكس السير، إضافةً إلى رابر من الولايات المتحدة، وذلك بسبب التغطية الإعلاميّة الواسعة للراب الأمريكي وقدرة الكثير على فهم اللّغة الإنجليزية. من الرابر الذين تأثّر بهم الرابر السوريّون الرابر الأمريكي Eminem (Burnham, 2019) والرابر Tupac Shakur (Sayej, 2016).

ذُكر «سين» الراب السوري «الـ scene»، أو ساحة الراب، أو «المشهد» في أكثر من أغنية على نحوٍ مباشر (مثل أغاني: إيتيكيه، أرض السمك، فلاديمير بوتن، ضلع كاسر)، ويجري الحديث كثيراً عن «السين» عند الكلام عن الراب، أو الرابر. وعلى الرغم من وجود بعض المشاريع الإعلاميّة، مثل: مشروع بودكاست «Buckle Up»[1] للناشط في مجال الهيب هوب Big Hass إلاَّ أنَّ التغطية الإعلاميّة العربيّة لمشهد الراب لا تزالُ ضعيفة (Wiedemann, 2021)، لكن يمكن العثور على صفحات وقنوات YouTube تهتم بالراب السوري والعربي، وتغطّي أخباره، مثل: قناة فرق المستوى[2] على YouTube، وقناة جذور الراب[3]، كما أنتِج فيلم كندي عن الراب العربي تحت عنوان: Rap arabe عام 2011.[4] وبصرف النظر عن الإشارة المباشرة إليه في الأغاني، فإنَّ مشهد الراب هو حقلٌ يجري فيه التفاعل بين مختلف الفاعلين فيه؛ ففيه يتأثر الرابر ويؤثّرون ببعضهم، وتنشأ تعاونات، أو عداوات فيما بينهم، وفيه يستمع الجمهور إلى الموسيقا ويعطي رأيه فيها. هذه الشبكة من العلاقات لا تمتلك حدوداً جغرافيّة ثابتة، وخصوصاً في عصر الإنتاج والاستماع الرقمي للموسيقا؛ وهكذا توسّعت شبكة العلاقات هذه بقدْرٍ كبير من خلال الإنترنت، ووسائل التواصل الاجتماعي، ومنصّات تشغيل واستضافة الموسيقا، وأصبح التعاون ممكناً بين أفراد يعيشون في أماكن متباعدة جغرافيّاً، واتّسع التأثير ليشمل كلَّ من يستطيع الحصول على تقنيّات التسجيل، والاستماع كالشرائط، والأقراص المدمجة، والإنترنت. وعلى الرغم من أنَّ المكان التقليدي لحصول هذه التفاعلات هو الحفلات، والعروض الحيّة، واستديوهات التسجيل، إلّا أنَّ وسائل التواصل الاجتماعي استطاعت إنتاج شعور بالحضور يتجاوز المكان، آخذةً دور التفاعل الاعتياديّ بين الرابر والجمهور والمساحات التقليديّة لهذا التفاعل (El Zein, 2016).

(1) https://www.youtube.com/c/BIGHASS/
(2) https://www.youtube.com/user/before963afte
(3) https://bit.ly/3zYOL1J
(4) ORBI-XXI production 2011.

عبَّر الرابر عن المشكلات الاجتماعيّة الفرديّة والجماعيّة، وكانت لعمليّة إنتاج الموسيقا أبعاد اجتماعيّة متمثلة في التعاونات، كما برز جانبٌ اجتماعيٌّ مهمٌّ للموسيقا من خلال الاستهلاك والتفاعل بين الجمهور والرابر والذي يحدث على نحوٍ أساسي على الساحة الرقميّة.

4.4. الجانب الجندري

يُمكن مناقشة الجانب الجندري في الموسيقا من خلال عدّة مستويات: فيمكن النظر إلى جندر مؤدّي ومؤدّيات الموسيقا، ومدى تمثيل كلِّ فئة، كما يُمكن البحث في الأسباب التي تجعل هذا التمثيل ما هو عليه، ويُمكن أيضاً النظر إلى محتوى أغاني الراب والموضوعات المرتبطة بالجندر، مثل: كيفيّة تصوير الأدوار الجندريّة، وكيفيّة تصوير التمييز القائم على أساس الجندر، إضافةً إلى الانتقاد، أو الافتخار بالأدوار الجندريّة، أو تجنّب الموضوع كليّاً. فيما يتعلَّق بكلمات أغاني الراب، وجدت دراسة سابقة قارنت بين كلمات ثلاث رابر نساء، وثلاثة رابر ذكور من الولايات المتحدة الأمريكيّة أنَّ الرابر النساء، مقارنةً مع الرابر الذكور؛ ركَّزن في أغانيهنَّ على المواضيع المرتبطة بالجندر وبالمشاعر، لكنَّ هذا، وبحسب الدراسة؛ ليس تأكيداً على الصورة النمطيّة للنساء ككائنات عاطفيّة، بل يُمكن رؤية ذلك على أنَّه محاولة لإعادة تعريف دور النساء الجندري في المجتمع ومشهد الموسيقا (Gutiérrez, 2019).

كانت النساء جزءاً أساسيّاً من حركة الهيب هوب منذ البداية كمؤدّيات، وكاتبات، ومنظّمات للحفلات. لكنْ هناك القليل من الاعتراف بذلك (Phillips, Reddick-Morgan & Stephens, 2005). على الرغم من ذلك لا يزال عدد الرابر الذكور أكبر. ويرى الباحثون والباحثات أنَّ التحيُّزات الذكوريّة في مجالات الإعلام والإنتاج الفنيّ تعزّز صورة أنَّ موسيقا الهيب هوب والراب هي موسيقا ذكوريّة (المرجع السابق نفسه)، لكنَّ ذلك لا يعني فصلاً مطلقاً بين أهداف الرابر الذكور والإناث؛ فيرى الباحثون والباحثات أنَّ الرجال والنساء يمكن أن ينخرطوا في سلوكيّاتٍ ونشاطاتٍ مناصرةٍ للمرأة، أو معاديةٍ لها. وبرأيهم فإنَّ الهيب هوب والراب ساحةٌ تجمع متناقضات عديدة، وكثيراً من الأصوات التقدميّة والرجعيّة في المكان نفسه (المرجع السابق نفسه). يمكن العثور على حالات مماثلة عند النظر إلى الجانب الجندري في الراب السوري؛ فنسبة مؤدّي الراب من غير الذكور في أغاني راب دراسة الحالات في هذا البحث لا تتجاوز 20%، ممّا يعطي انطباعاً بأنَّ هذا المجال مهيمن عليه من قبل الذكور.

أمَّا من ناحية كلمات أغاني دراسة الحالات، وعند النظر إلى التعابير المتعلقة بالجندر، نجد مواقف وتعابير متنوّعة؛ فنجد الصور النمطيّة للمرأة كأداة للمتعة الجنسيّة، يقول فولكينو في أغنيته «يوماً ما»: إنَّه سيكون لديه «سكرتيرة سكسي خالصة». كما نجد إشارة إلى التحدّيات التي تواجه النساء، فالرابر المعري يُشير إلى صعوبة حياة النساء في ظلِّ سيطرة المجموعات الجهادية في أغنيته «مُراءِ». وخاطبَ بعض الرابر الآخرين الثورة، أو الوطن بصيغة المؤنّث، وكأنَّ الرابر يخاطب حبيبته، يقول أبو حجر: «بدك تضيعي بالمجهول ليش ت ضيع معك؟»، ويقول بو كلثوم مخاطباً دمشق: «بقلها: تتجوَّزيني؟ بتقلي: لسَّاك صغير».

في حين أنَّ الرابر النساء غنّينَ عن الافتخار بالذات والانتماء للراب، ففي أغنية «ضلع كاسر»، وهذا العنوان هو تحوير وقلب لمعنى عبارة «ضلع قاصر»، تغنّي ذا سنو وهالفيز عن الفخر: «كأنّي فراشة بهيبة الصقور كوين هزمت راب الذكور». كما عبّرنَ عن التمييز الذي يتعرّضنَ له كونهنّ نساء: «صدّوني لأنّي بنت وحقدن ك سم سال، عادي لما أطفي لمعتك تعمل عليّ ثورة».

في المقابل دعا فريق البصمة العربية في أغنيته «كوني ثورة، ولكن» إلى ثورةٍ، ولكن إلى ثورةٍ مُحافِظة. وَصَفَتْ الأغنية وضعَ المرأة الصعب وضرورة الثورة، لكنَّ هذه الثورة يجب أنْ تكون بالأخلاق: «كوني ثورة لكنْ ثوري بأخلاقك، كوني ثورة لكنْ احتفظي بآدابك، كوني واعية بين التحضُّر والانفتاح والعُهر». فهذه الثورة التي يدعو إليها فريق البصمة العربية لا تسمح بحرية اللباس، أو العلاقات الجنسيّة خارج إطار الزواج: «هل من المنطق أنْ يكون إظهار المفاتن تحرّر، أو تكثر علاقاتك قبل الزواج بلا تذمُّر؟». وهم يَدْعُون إلى مكافحة التَّحرُّش والزواج القسري: «قولي لا للزواج القسري قولي كفى للتحرُّش الجنسي».

على نحوٍ يبدو منسجماً إلى حدٍّ ما مع قيم أغنية «كوني ثورة، ولكن»، يطرح الرابر إسماعيل تمر في أغنيته «بالحلال أحلى» موقفه من الحُبِّ الرومانسي، ويعبِّر عن أهميّة الزواج، ويُشيرُ إلى المرأةِ كموضوعٍ للحُبِّ، والتملُّك، والغيرة، وكشخصٍ يجب مداراته دوماً: «يا أجمل وردة ما رح أقسى عليكِ بالكلام بكتاب الحب تعلَّمت جرح الورد حرام». ويمكن رؤية هذه الأغنية على أنَّها تمجيد للحُبِّ الرومانسي الغيري الأحادي الذي ينتهي بالزواج.

يُمكن المُحاجَّة أنَّ وسائل الإعلام تقوم إمَّا بتجاهل النساء إلى حدٍّ كبيرٍ، وإمّا تصوِّرهنَّ في أدوارٍ نمطيّة مثلَ دورِ الضحيّة، أو الفرد المستهلك للثقافة غير المنتج لها، وهكذا تقضي وسائل الإعلام

على النساء على المستوى الرمزيّ (Tuchman, 2000). تُوافق الدراسات الأحدثَ وجهةَ النظر هذه، لكنَّها تُشير إلى أنَّ أغاني الراب بدأتْ بتناول قضايا تمكينِ النساء، وقضايا العلاقات المثليّة، ودعَتْ إلى تحرير فئات معيّنة (Oware, 2018).

حَضَرَ تعبير الحُبِّ من الأنثى للأنثى في أغنيتي: «مُرِّك حلو»، و«نهايتها معي» على نحوٍ يبتعد عن الأنماط التقليديّة والمُحافِظة في التعبير والحديث عن الحُبِّ. تتميَّز اللّغة العربيّة بوجود تفريقٍ بين ضميري المخاطب: المذكَّر، والمؤنَّث، وهذه ميزة ليست موجودة في كلِّ اللّغات، وبذلك يُمكن تخصيص جِنس المخاطب ذكراً، أو أنثى. إنَّ وجود مؤدّية أنثى تخاطب أنثى أخرى بكلمات حُبٍّ ليست ظاهرةً جديدةً في عالم الغناء العربي، لكنَّ هذه الظاهرة تَنْتُجُ في معظم الحالات بسبب كتابة النصّ من قِبَلِ شاعرٍ ذكرٍ يُخاطب فيه حبيبته، وبسبب أدائها لاحقاً من قِبَلِ مغنيّةٍ أنثى.[1] لكنَّ الوضع مختلف هنا في حالةِ أغنيتي: «مُرِّك حلو»، و«نهايتها معي»؛ فرابر الأغنية الأولى ثورة هي صاحبة الكلمات، وكذلك هو حال رابر الأغنية الثانية سالي. تتناول الأغنيتان عاطفة الحُبِّ ذاتها على نحوٍ تقليديٍّ نسبيّاً، لكنَّ الجديد، أو المختلف هنا هو أنَّ أبطال قصص الحُبِّ هذه يمتلكون الجندر نفسه. تقول ثورة في أغنيتها «مُرِّك حلو» معبّرةً عن الهوسِ بالمحبوبة: «بيشوفوا جفوني وجهك كل ما غمَّضوا بس برضه مش عم نام». وتُشير ثورة إلى تبادلِ النظرات بينها وبين محبوبتها: «بتسرقي مني مشاهد وأنا بسرق منِّك بسمات». وتقول سالي في أغنيتها «نهايتها معي» تعبيراً عن الرغبة بالتواصل ورؤية المحبوبة دائماً: «هاتي رقمك ت سَيِّف عرفيني سكنك وأنا بخيِّم». وعبَّرت سالي عن تعقيدات العلاقة في لحظات معينة: «قبل بثواني كان الصمت مسيطر عيونًا ما عم تتلاقى وساكتين لأنُّو قبل بثواني بذكر كنًّا علقانين». إنَّ التعبير عن وجود قصة حُبٍّ يكون طرفاها امرأتين، وسواء كانت قصص الحُبِّ هذه حقيقيةً أم مُتخيّلةً، فهو أمرٌ جديدٌ وشجاعٌ في ظِلِّ القيود المجتمعيَّة التي لا تتقبَّلُ الحُبَّ بين الأفراد مِنْ الجندر نفسه.

يُشيرُ الجانب الجندري لأغاني الراب السوري إلى وجود تمثيلٍ أكبرَ للرابر الذكور، وقد يعود هذا لأسباب مختلفة، مثل: القيود المجتمعيّة والصعوبات التي تواجهُ النساء في المشاركة في الأنشطة

(1) مثلًا أغنية «انظري» لأم كلثوم من كلمات أحمد رامي وألحان محمد القصبجي. هذه الأغنية مغناة من قِبل أنثى والكلمات تخاطب أنثى «انظري، اسمعي، صارحيني، نادميني ... إلخ» والسبب في ذلك هو كتابة الكلمات من قبل شاعر ذكر إلى حبيبته الأنثى.

الفنيّة، أو الثقافيّة العامّة، لكنْ كان للرابر النساء حضور، وغنّينَ عن الفخر، وعبَّرنَ عن حُبِّ الأنثى للأنثى، وعبَّر رابر آخرون عن صورٍ نمطيّة للمرأة، أو دعوا إلى قيمٍ مُحافِظةٍ فيما يخصُّ حريَّة المرأة، والحُبِّ، والزواج.

5.4. الجانب الفني

تناولَ عددٌ مِن الدراسات السابقة الجوانب الفنيَّة لموسيقا الراب، مثل: ظاهرة التدفُّق، أو ما يعرف بالـ «فلو»؛ وهو تقطيع الكلام إلى وحدات إيقاعية في أثناء أداء الراب (Adams, 2009). كما تناولت دراساتٌ أخرى طريقة صناعة موسيقا الهيب هوب (Schloss, 2014)، وتناولت الدراسات أيضاً تاريخ الاستعارة الموسيقيّة في أغاني الهيب هوب (Arewa, 2005)، كما دَرَسَتْ أبحاثٌ سابقة علاقة النصّ بالموسيقا في أغاني الراب (Adams, 2008). يُمكن أنْ تتّخذ موسيقا الراب أشكالاً مختلفة على الرغم من أنَّ ما يجمعها هو كونها موسيقا إيقاعيّة بالدرجة الأولى تسمح بأداء الكلمات فوقها، لكنَّ هذا لا ينفي تحدي هذه الجماليّات الإيقاعيّة وإضافة عناصر لحنيّة معقّدة.

يُظهر التحليل الموسيقي لأغاني دراسة الحالات وجود بُنية موسيقيّة واضحة لأغاني الراب السوري، تنشأ هذه البُنية عن إعادة اللّوازم والمقاطع. تحوي معظم الأغاني التي دُرستْ في هذا البحث مُقدّمات لحنيّة، أو إيقاعيّة قصيرة، ويتناوب الغناء والراب في كثير من الأغاني، مثل: «الراب في المخيّم»، «مجهول»، «زورق»، «ثوري ولكن»، «بالحلال أحلى»، لكنَّ الموسيقا غير متغيّرة إلى حدٍّ بعيد على طول الأغنية مع قليل من التنويعات الإيقاعيّة. على الرغم من قلّة التنويع، وظّفَ بعض الأغاني التغييرات اللحنيّة والإيقاعيّة للموسيقا لخدمة المعنى والقصّة التي ترويها الأغنية، كما في أغنية ابن حواري «كامل أمين ثابت»، ففي هذه الأغنية تبقى الموسيقا غيرَ مُتغيِّرة حتَّى الوصول إلى القسم الثاني: «سيادتك مليت؟ تفرَّج من الشباك»؛ هنا تبدأ موسيقا جديدة مؤلّفة من توافقين هارمونيّين متنافرين وبعيدين عن اللّحن الأوّل ذي الطبيعة المرحة؛ كما يُمكن ملاحظة توظيف الموسيقا في خدمة المعنى في أغنية ابن حواري الأُخرى «عصي ودواليب» حيث يبدأ إيقاعُ مارش مُوحٍ بالجديّة عند مقطع: «هون تعلمنا العصي الأكلناها ندحشا بدواليب الباطل».

كما يُمكن ملاحظة توظيف طيفٍ متنوّعٍ من الآلات الموسيقيّة وإنْ كان عن طريق استصدار أصواتها إلكترونيّاً في معظم الحالات؛ فاستُخدم البيانو، والغيتار الكهربائي، والدرامز في كثير من

الأغاني، لكنْ كان هناك توظيف لآلات لحنيّة، مثل: الكلارينيت والترومبيت في أغنية «ولّا لاء»، أو العود في أغنية «الطريق الى البعث»، والتشيلو في أغنية «وسَّخت البلد»، والغيتار في أغنية «زورق»، أو مجموعة وتريّات في أغنية «قوم وصلنا»، وآلة الكوتو في أغنية «Still Healing»، والساكسفون في أغنية «Monologue 0».

كما استُخدمتْ مقطوعات جاهزة كما في أغنية «تنهيدة حلبيّة»، ففي هذه الأغنية دُمجتْ مقطوعتان موسيقيّتان، الأولى: هي Enrico Experience - Bine El Barah Ouel Liom Sa والثانية: هي جزء من مقطوعة «Pain & Joy/ألم وفرح» للمؤلف سعد الحسيني، أو كما فعل أبو حجر بإعادة إنتاج لحن مقطوعة تانغو لإيفورا لـ Loreena Mckennitt في أغنيته «حوار مع الله».

يُمكن مُلاحظة استعارة مواد صوتيّة كما في أغنية «الطريق الى البعث»؛ حيث استُخدم تسجيلٌ لأحد خطابات جمال عبد الناصر، أو استعارة موّال أبي مالك الشياحي في أغنية «الأرض رخوة»، أو البدء بجزء من أنشودة إسلامية في أغنية «صيَّاد»، أو إدخال أصوات تلقيم أسلحة في أغنية «قادمون يا قرداحة»، أو إضافة صوت انفجار في أغنية «عصي ودواليب»، ويمكن أن يكون هذا ناتجاً عن تأثير البيئة الصوتيّة التي عايشها الرابر والمنتجون والمنتجات في سوريا، أو التي وصلت إليهم عن طريق وسائل الإعلام.

كما جرى الاعتماد على تقنياتٍ أدائيّة معيّنة، مثل: الأكابيلا؛ وهي الغناء بدون مرافقة إيقاع، أو موسيقا في أغانٍ مثل: «إيتيكيه»، و«الأرض السعيدة»، و«مركل»، أو استخدام الكلام العادي لإيصال رسائل وأفكار معيّنة مثل: الإهداء في بداية أغنية «PTSD»؛ كما استخدم بعضهم ما يسمّى بالـ أوتوتيون[1] من أجل التعديل على صوت المغنّي والمغنّية.

تُستخدَم هذه الأساليب المتنوّعة كخياراتٍ فنيّةٍ وبراغماتيّةٍ أحياناً بسبب سهولة الإنتاج، أو محدوديّة الموارد، أو تُستخدَم أساليب محدّدة لأغراض تعبيريّة، كما في حالة تغيُّر الموسيقا في أغنيتي ابن حواري: «كامل أمين ثابت»، و«عصي ودواليب»، أو كما في حالة استخدام مودي العربي أسلوب الدرويش نفسه؛ الأكابيلا ليردَّ عليه في أغنيته. يُمكن العثور على عديد الأساليب الفنيّة التي تعطي انطباعاً بمرونة وغنى موسيقا الراب السوريَّة؛ فقد سمح الراب للعديد بدمج الغناء،

(1) Auto-Tune.

والموسيقا، والراب، والآلات العربيَّة، أو الكلاسيكيّة الغربيَّة معاً، إضافةً إلى الموسيقا الإلكترونيّة التي تكوّن الإطار الفنيّ لكلِّ ما سبق. وُظّفت الآلات الموسيقيّة العربيّة من خلال استخدام تسجيلات مُسبقة، وإدخالها ضمن نسيج الموسيقا المُرافقة للراب، أو من خلال استصدار هذه الأصوات إلكترونيّاً، أو من خلال العزف الحيّ، وهذه الحالة هي الأقلُّ استخداماً. على الرغم من مرونة الراب السوري موسيقيّاً، يُمكن ملاحظة حدودٍ لهذه المرونة؛ فعلى الرغم من دمج الآلات العربيّة في كثير من أغاني الراب إلَّا أنَّها لا تلعب إلَّا دوراً زخرفيّاً في الإطار العام للموسيقا، كما أنَّ استخدام المقامات والإيقاعات العربيّة لا يزال محدوداً جدّاً.

إلى جانب البُعد الصوتي، بدأ البُعد البصري يأخذ أهميّة متزايدة. يُمكن ملاحظة ثلاثة أنماط بصريّة مُرافقة لأغاني دراسة الحالات في هذا البحث: صورة لغلاف الألبوم، أو عمل فنيّ بصريّ، فيديو مع مشاهد تمثيليّة «فيديو كليب»، أو حقيقيّة، أو فيديو يُظهر كلمات الأغنية. تدلُّ الفيديوهات التي تُظهر كلمات الأغاني على رغبة الرابر بأنْ يجري سماعهم وفهمهم، إضافةً إلى ذلك يتوجَّه بعض الرابر إلى توفير ترجمةٍ لأغانيهم إلى لغات أخرى، مثل: المعري في أغنيته «على كل الجبهات» التي تُرجمت إلى الإنجليزيّة، والروسيّة، والإسبانيّة، ومثل أغنية أبو حجر «حوار مع الله» التي تُرجمت إلى الإنجليزية.

تعطي أساليب الإنتاج الفرديّة والمستقلّة الرابرَ حريَّة استخدام كلماتهم، واختيار مواضيعهم، على عكس الحالة عند عملهم مع جهات إعلاميّة كُبرى كمحطّات التلفاز، كما تَحُوْلُ مواضيع أغاني الراب ومفرداتها دون عرضها على وسائل الإعلام التقليديّة مثل: التلفاز؛ نظراً إلى تبنّي الأخيرة سياسات متشدِّدة في الرقابة في العالم العربي، وكبديل عن ذلك، يتعاون الرابر فيما بينهم، وبذلك يسجّلون، أو يكتبون، أو ينتجون الأغاني معاً، أو يتقاسمون الأدوار. يصنع بعض الرابر موسيقاه وموسيقاها بأنفسهم، مثل: بو كلثوم، وأبو حجر، بينما يعتمد بعضهم على التعاونات في جزء من أعماله كتعاون الدرويش مع الراس الذي قام بصناعة ألحان عدد من أغاني الدرويش قبل أنْ يبدأ هذا الأخير بصناعة الألحان بنفسه.

كما يؤثِّر الجانب التقني المتعلِّقُ باستضافة هذه الموسيقا وتشغيلها على طريقة استهلاكها؛ فلا يستخدم الكثير من الرابر داخل سوريا منصّة Spotify لنشر أغانيهم، وذلك لعدم إمكانيّة النشر بدون وسيط (شركة نشر) ولأنَّ استخدام Spotify غير مُتاحٍ للجمهور في سوريا بسبب مشكلات الدفع

الإلكتروني، في هذه الحالة يوفر YouTube وSoundCloud بديلاً مجانيّاً للرابر والجمهور؛ كما يتفوَّق YouTube بالعنصر البصري وبإمكانيّة رفع عدد ساعات غير منتهٍ على عكس SoundCloud.

تُستخدَم الموسيقا على نحوٍ براغماتي في الراب السوري، فهي غير متغيِّرة في معظم الحالات إلاَّ عندما يكون هناك وظيفة تعبيريّة للتغيير كما في أغنيتي ابن حواري: «كامل أمين ثابت»، و«عصي ودواليب». كما يُمكن ملاحظة استعاراتٍ موسيقيّة، واستخدامٍ واسعٍ لمواد صوتيّة وتسجيلات سابقة، لكنَّ بعض الرابر يكتبون موسيقاهم بأنفسهم معطين أهميّة ووزناً للموسيقا، مثل: بو كلثوم.[1] يوجد استخدامٌ واسع للآلات الموسيقيّة، وإنْ كان أغلب الأصوات يستصدر على نحوٍ إلكتروني. بدأ الرابر يولون أهميّة للعنصر البصري وفيديوهات الكلمات والترجمات، كما تلعب منصّات تخزين وتشغيل الموسيقا دوراً أساسيّاً في مشهد الراب السوري.

6.4. الجانب اللّغوي

يرى بعض الباحثين والباحثات أنَّ الراب يُمكن أنْ يكون مصدراً غنيّاً للدراسات اللّغويَّة، وتعقُّب التغيُّر اللّغوي في المفردات، والقواعد، والمعنى، والتنافس بين اللّهجات المختلفة والفُصحى (De Blasio, 2015). كما يمكن ربط الراب العربي بالموروث الثقافي الشِّعريِّ للمنطقة العربية. تُشير الباحثة دي بلاسيو إلى أنَّ الرابر اللبناني الراس يرى أنَّ معارك الرابر فيما بينهم والفخر بالذات يقابلان المديح والهجاء في الشِّعر العربي الكلاسيكي، كما أنَّ أداء الشِّعر وارتجاله والعلاقة بين الشَّاعر وجمهوره في التاريخ العربي القديم والمعاصر هي جوانب يمكن مقارنتها بطريقة أداء الراب في يومنا هذا، وأنَّ الرابر يستعيرون أقوالاً، وتعابيرَ، وأبياتاً شِعريّةً من موروثهم الثقافي تجعل هذا الرابط أوضح وأقوى (De Blasio, 2020).

من خلال دراسة الحالات يُمكن ملاحظة استخدامٍ لتعابير لغويّة فصيحة تحمل دلالاتٍ، أو إرثاً دينيّاً، مثل: «يسري بنا الله ليلاً»؛ وهي عبارة مستوحاة من سورة الإسراء في القرآن: ﴿سُبْحَـٰنَ ٱلَّذِىٓ أَسْرَىٰ بِعَبْده لَيْلًا ...﴾، أو «عَبَسَ وتولّى»؛ وهو تعبيرٌ قرآنيٌّ من سورة عَبَسَ: ﴿عَبَسَ وَتَوَلَّىٰٓ ۝ أَن جَآءَهُ ٱلْأَعْمَىٰ ۝﴾.

(1) من أجل نظرة عامة على الخصائص الموسيقية المميزة لأغاني بو كلثوم انظر مقالة سلام أبو ناصر (Abu Naser, 2021).

يذهبُ مازن السيِّد: وهو صحفيٌّ ورابر من لبنان معروف باسمه الفنيّ الراس إلى أبعد من ذلك في مقال له يُقارب بين لغة الراب واللّغة القرآنيَّة. بالنسبة إلى السيِّد تُشكّل لغة القرآن ولغة الراب ما يُطْلِقُ عليه انقلابيّةً لغويّةً (El Sayed, 2014)؛ ما يُميِّز اللّغة القرآنيّة والقرآن كنصّ بحسب السيِّد هو 1) انتقاد عدم الاتّساق بين القول والفعل، وهذا ما ينتقده النصّ القرآني في الشعراء، فالشعراء: «يقولون ما لا يفعلون». 2) أنَّ النص القرآني يختزل الكثير من الأساليب الأدبيّة كالسجع، واستخدام القوافي، أو الاستغناء عنها، وحريَّة النصّ الإيقاعيّة، والتنقّل بين الوعظ والسرد القصصي. 3) يتميَّزُ النصّ القرآني في وحدته فهو وحدة لغويّة لها المصدر ذاته (المصدر السابق نفسه). يرى السيِّد أنَّ مقارنة لغة الراب مع اللّغة القرآنية –وبسبب خصائص اللّغة القرآنيّة المذكورة أعلاه– ممكنة من خلال ثلاث مستويات: مستوى الشخص الذي يقوم بالفعل اللّغوي، ومستوى طريقة استخدام اللّغة، ومن ثمَّ مستوى اللّغة بحدِّ ذاتها. في المستوى الأول: يُمكن مقارنة فِعل الراب بفِعل النبوَّة من خلال الادِّعاء بأحقيّة المجال الصوتي العام من أجل إحداث تأثيرٍ، أو مفعولٍ ما. في المستوى الثاني: يُمكن استخدام لغة الراب بطريقةٍ تجعلها مرتبطةً بالفعل، وتجعلها نتيجةً لبحثٍ ذاتيٍّ صادقٍ، وبهذا تكون اللّغة ذات مواضيع متنوّعة بدون خسارة وحدة النص، وتكون ذات طابعٍ نقديٍّ، وهذا ما سعت لغة القرآن إلى تحقيقه. في المستوى الثالث: يسعى فعل الراب كما سعى القرآن سابقاً إلى «إعادة استملاك اللّغة، وإعادة تعريف سياقاتها وأدواتها« (المصدر السابق نفسه). وهذا يعني استرداد السُّلطة اللّغويَّة والمرجعيَّة من المنظومة الحاكمة، وهذا ما نجح به النص القرآني، وتسعى لغة الراب إلى تحقيقه؛ فالراب العربي يسعى إلى «إعادة تملُّك كامل الموروث النصي الإسلامي الذي تحوَّل بذاته، على أساس التأويل السُّلطوي الفوقي، إلى احتكارٍ بيد المنظومة الحاكمة« (المصدر السابق نفسه).

يمتازُ العديد من الأجناس الأدبيّة العربيّة بأساليب لغويّة جماليّة تدعى بالمحسّنات البديعيّة، مثل: الجِناس والسجع. الجِناس هو تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى، ويقابله الـ Pun أو word play في الإنجليزية؛ والجِناس في اللّغة العربيّة موجود في أشكال كثيرة من الأدب العربي: كالشعر، والحِكم، وأغاني التراث الشعبيّة كالعتابا.[1] من أنواعه: الجِناس التام في كلمتي: «جار» في: «ارعَ الجارَ ولو جارَ»، والجِناس الناقص في كلمتي: (تقهر/تنهر) في سورة الضُّحى: ﴿فَأَمَّا ٱلْيَتِيمَ فَلَا

(1) المقصود هنا الأغاني التراثية الفلكلورية folkloric songs.

تَقۡهَرۡ ۝ وَأَمَّا ٱلسَّآئِلَ فَلَا تَنۡهَرۡ۝﴾؛ أمَّا السجع، فهو توافق الفواصل في الكلام على حرف واحد، ويسمّى بالقافية في الشِّعر، وقد يكون مرصَّعاً: وهو تطابق في الوزن والقافية، مثل: مُتَبَرِّع/مُتَوَرِّع، أو متوازناً: وهو تطابق في الوزن دون القافية مثل: مَصْفُوف/مَبْثُوث.

يوجد أنواع مختلفة من القوافي في أغاني راب دراسة الحالات، فهناك الجِناس مثلاً في: (لاقوا ساق/ لا أُساق)، أو مثل: (هل كان شريك/ هلكان شريك)؛ وهناك الجِناس العابر للغات مثل: «ليس بِفَنْ/ ليس «بيفاً» (من الـ beef وهو تبادل أغاني الدس). وتتنوّع قوافي الراب ما بين السجع المرصَّع، مثل: عرس/ضرس، أو تتعثر/تتأثر، وبين السجع المُتوازن مثل: أطول/أسرع، أو نغرق/نخرا. إنَّ قوافي الراب الأكثر انتشاراً هي تشابه آخر حرف، أو حرفين بين نهايات الأبيات (القوافي الكلاسيكيّة)، والأقل انتشاراً هي قوافي السجع المتوازن (القوافي غير الكلاسيكيّة).

تلعبُ الشتائم اللّغوية دوراً وظيفيّاً في التواصل، وهي تعابيرُ وسلوكيّاتٌ لغويّةٌ يخضع استخدامها للتقييد في المجتمع، وهي جزءٌ أساسيٌّ من أيّة لغة، لكنَّها تملك تأثيراً مختلفاً عن بقيّة المفردات والتعابير اللغويّة، وتُشير بعض الأبحاث الحاليّة إلى أنَّها تُعالج وتخزَّن في الدماغ في مكان منفصل عن بقيّة المكوّنات اللّغويّة الأخرى (Allan, 2018).

تركَّزت الشتائم في أغاني راب دراسة الحالات في الأغاني التي تستهدف أناساً آخرين وتسعى إلى تحقيرهم، وهي في معظمها أسماء لأعضاء جنسيّة، مثل: «كس»، و«أير»، و«طيز»، أو لأفعال جنسية: «نيك»، و«بعص»، أو أسماء للفضلات البشرية: «خرا»، أو أسماء للحيوانات: «خنزير»، «قرد»، «كلب» وغيرها. هذه الشتائم لا يمكن ورودها في أي أغنية على أي قناة تلفزيونيّة رسميّة ناطقة باللّغة العربيّة، لكنَّها جزء من اللّغة اليوميّة، وجزءٌ من لغة الراب الخاصّة ببعض الرابر. تجدر الإشارة إلى أنَّ الرابر يختلفون بموقفهم من استخدام هكذا كلمات.

ترى الباحثة دي بلاسيو أنَّ الشتائم في الراب العربي أقلّ من مثيلتها في راب الولايات المتحدة، كما أنَّ الراب العربي أقلُّ احتواءً على التعابير المهينة والتمييزيّة ضدَّ المرأة؛ وترى دي بلاسيو أيضاً أنَّ اللّغة المستخدمة من قِبَلِ الرابر الإناث أكثر عدوانيّة من اللّغة التي تستخدمها النساء في الحياة اليوميّة في العالم العربي، وهي تُرْجِعُ ذلك إلى صفات التعبير في الراب، فهو تعبيرٌ صادقٌ وعفويٌّ، كما أنَّ الراب يعطي الرابر الإناث مساحة للتعبير عن أنفسهنّ (De Blasio, 2020).

أمَّا من ناحية اللّغات المستخدمة، فيُمكن القول: إنَّ العربيّة العاميَّة السوريّة هي اللّغة الرئيسيّة

للراب السوري -وذلك بحسب أغاني دراسة الحالات- فبلغت نسبتها (70%)، إلى جانب مزجها مع اللّغة العربية الفُصحى بنسبة (19%)، أو مزجها مع الإنجليزيّة بنسبة (11%). هذا لا يعني عدم وجود رابر يغنّون بلغات أخرى كالكرديّة (شريف أومري)، أو عدم وجود راب يؤدّيه ويكتبه سوريّون وسوريّات بالإنجليزية على نحوٍ كامل (Omar Offendum)، أو بلغات أخرى، لكنَّ هذه الأغاني تبقى أقلَّ عدداً وأقلَّ تأثيراً في العالم الناطق بالعربيّة.

يُمكن ملاحظة استخدام تعابير شائعة في أغاني راب دراسة الحالات لا يُمكن فهمها إلَّا من قِبَلِ المنتمين إلى المجتمع اللّغوي الذي يُنتجها ويستخدمها، أو من قِبَلِ المحتكِّين به، نظراً إلى أنَّ معاني هذه التعابير مجازيّة، أو لأنَّه لا يجري تداولها إلَّا في مناطق معيّنة. وَرَدَتْ في أغاني دراسة الحالات تعابيرُ مثل: «أطرش بزفة»؛ ويعني هذا التعبير الشخص الذي لا يفهم ما يدور حوله، أو: «حط الحزن بالجرن»؛ ويعني البقاء وحيداً وصامتاً مع الأحزان، أو: «أديق من كس العقربة»؛ وهو مجاز عن الضيق، أو صغر الحجم الشديد، أو: «التعفيش»؛ ويعني سرقة الأثاث، وانتشرت هذه الكلمة في سنوات الصراع السوري، أو «مسيحة الجوخ»؛ ويعني المتملّقين، أو: «حلب صافي»؛ ويعني التعامل بنزاهة، أو: «كريك»؛ وهو أداة الرَّفْش التي تستعمل في الأعمال الزراعيّة والبناء، أو: «علاك مصدي»؛ وهو يعني الشيء الذي لا قيمة له، أو: «عوايني»؛ ويعني الجاسوس المتعاون مع العدو، أو: «باخدك عالفي»؛ ويعني ممارسة الجنس في مكان منعزل، أو: «من أول صاروخ اتفجَّر»؛ وهو يعني إشعال وتدخين لفافة الحشيش، أو: تعبير «عهالأنف ياما ياما كاسر بصل»؛ وهو يعني الاعتياد على التحمُّل.

كما يُمكن ملاحظة دلالات من الثقافة الشعبيّة[1] في أغاني راب دراسة الحالات، مثل: الإشارات إلى شخصيّات مسلسلات سوريَّة: «الهمّلالي»؛ هو عنصر الأمن، أو المخابرات، و«عويدل»؛ هو الواشي في مسلسل ضيعة ضايعة، أو «مفيد الوحش»؛ وهو الشخصيّة الرئيسيّة في مسلسل نهاية رجل شجاع، «صالح»؛ وهو شخصيّة مدمنة على المخدّرات في مسلسل عصر الجنون، و«غليص»؛ هو شخصيّة مدمنة على المخدّرات في مسلسل الانتظار.

كما يُمكن ملاحظة الإشارة إلى شخصيّات تاريخيّة، أو معاصرة، مثل: «كوزو أوكاموتو»؛ وهو عضو في الجيش الأحمر الياباني، أو «علي فرزات»؛ وهو رسام كاريكاتير سوري معاصر، أو «الساروت»؛

---

(1) المقصود هنا هو الـ popular culture.

وهو عبد الباسط الساروت حارس مرمى سوري انضمّ إلى المظاهرات، وقاتل النظام، وعُرف بأغنياته المؤيّدة للثورة.

يُمكن ملاحظة استخدام مصطلحات الراب الإنجليزية في أغاني دراسة الحالات في هذا البحث مثل: «دِس»؛ ويعني أغنية ذمٍّ، أو استهزاء برابر آخر، وهو من الإنجليزية (A diss track)، أو «السين»؛ ويعني المشهد الخاص بالراب، من الإنجليزية (Rap scene)، أو «تراك»؛ ويعني الأغنية المسجّلة، من الإنجليزية (A track)، وأصلها من المسار الذي كان يُحفر فيه التسجيل على الأسطوانات القديمة، أو «باتل»؛ ويعني معركة، وفي هذا السياق معركة غنائيّة بين الرابر، من الإنجليزية (Battle-Rap)، أو «بيف»؛ ويعني عداوة، من الإنجليزية (A Rap Beef)، أو «فلو»؛ ويعني التدفّق، وهو تقطيع الكلام إلى وحدات إيقاعيّة في أثناء أداء الراب، من الإنجليزية (Flow)، أو «فيت»؛ وتعني استضافة، وهذا عندما يقوم رابر بدعوة رابر آخر ليشاركه الغناء في أغنيته، من الإنجليزية (Feat).

يُشيرُ تحليل الجانبِ اللّغويِّ لأغاني دراسة الحالات إلى توظيفِ الإرث اللّغوي للرابر سواء الشِّعري أم الديني، كما يُشير إلى تنوعٍ في القوافي بين الكلاسيكيّة وغير الكلاسيكيّة. يُمكن ملاحظة توظيفٍ واسع للشتائم اللّغويّة بما يتناسب مع الموضوع، وإنْ كان للرابر مواقف مختلفة من استخدام الشتائم. يُمكن القول: إنَّ اللّغة العاميَّة السوريّة هي لغة الراب السوري الأساسيّة، كما يُوظِّف الراب السوري تعابيرَ لغويّةً شائعةً، ويستخدم إشاراتٍ إلى الثقافة الشعبيّة من تاريخٍ، وأشخاصٍ، وأحداثٍ، ومسلسلاتٍ، كما يمكن العثور على عددٍ من مصطلحات الراب في أغاني دراسة الحالات.

5. الخاتمة

سَعَى هذا البحث إلى استكشاف جوانبَ متنوّعةٍ للراب السوري من خلال توظيف مزيجٍ من طرائق البحث الكميَّة والنوعيَّة. هذه الأغاني وبسبب تحوُّلها من مجرّد ظاهرةٍ إلى عنصرٍ فاعلٍ في المشهد الثقافي لكثير من السوريّين والسوريّات، عبَّرتْ عن الكثير ممّا يعايشه، ويختبره، ويفكر به قسمٌ كبيرٌ منهم.

تُشيرُ البيانات الإحصائيّة إلى نموّ حضور أغاني الراب خلال السنوات الأخيرة على شبكة الإنترنت، وعلى منصّات الاستماع المدروسة بقدرٍ كبير، كما تُشير هذه البيانات الكميّة إلى سيطرة اللّغة العاميَّة السوريّة على أغاني الراب السوري، بينما تُشير البيانات النوعيّة لتحليل أغاني دراسة الحالات إلى تنوّعِ مواضيعِ أغاني الراب السوري، وإلى تناول الأغنية الواحدة أكثر من موضوع في الوقت ذاته أحياناً.

من الناحية السياسيّة، لم يمنع غيابُ الحريَّات السياسيّة في سوريا –حتَّى لحظة كتابة هذا البحث– الرابر من انتقاد الواقع السياسي متمثلاً بالنظام، أو بالمعارضة، والوقوف مع أحد الأطراف المتنازعة، والتحدُّث بلسانها، كما عبَّر الرابر عن تبعات الأحداث السياسيّة في سوريا من حربٍ بالوكالة، ودمار، وهجرة إجباريّة.

كما عبَّر الرابر عن المشكلات الاجتماعيّة الفرديّة والجماعيّة، مثل: الانتماء، والاضطرابات النفسيّة، والموقف من الدين، وظاهرة المخدّرات، وانتقاد غياب العدالة الاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والتطرُّف. وكانت لعمليّة إنتاج الموسيقا أبعادٌ اجتماعيّة تمثَّلت في التعاونات بين الرابر، أو بين الرابر وفنّانين وتقنيّين آخرين من أجل إنتاج الأغاني، كما كانت الحفلات ومعارك الراب جزءاً من

الجانب الاجتماعي لهذه الموسيقا. تَحْدُثُ معظم التفاعلات الاجتماعيّة بين الجمهور والرابر في الساحة الرقميّة، وتلعب منصّات تخزين وتشغيل الموسيقا دوراً أساسيّاً في مشهد الراب السوري.

أشار تحليل الجانب الجندري لأغاني الراب السوري إلى وجود تمثيل أكبرَ للرابر الذكور، لكنَّ الرابر النساء كُنَّ حاضرات وغنّينَ عن الفخر بالذات، ورفض التمييز على أساس الجندر، وعبَّرنَ عن حُبِّ الأنثى للأنثى. وعبَّر رابر آخرون عن صور نمطيّة للمرأة كأداة للمتعة الجنسيّة، أو دعوا إلى قيمٍ محافظة فيما يخصُّ حريَّة المرأة، والحُبّ، والزواج.

من الناحية الفنيّة، استُخدمت الموسيقا على نحوٍ براغماتي ووظيفي في أغاني الراب السوري، فهي غير متغيِّرة في معظم الحالات لأنَّ هدفها مرافقة الكلام، إلاَّ أنَّها تتغيّر أحياناً لأهداف تعبيريّة. يمكن ملاحظة توظيفٍ للاستعارة الموسيقيّة، واستخدامٍ لمواد صوتيّة، وتسجيلات سابقة. يكتبُ بعض الرابر موسيقاهم بأنفسهم بينما يتعاون بعضهم الآخر مع منتجي ومؤلّفي الموسيقا، أو يستخدمون الألحان الجاهزة. يلعب العنصر البصري دوراً مهمّاً سواء كان فيديو كليب أم فيديو كلمات، أو صورة، أو عملاً فنيّاً خاصّاً بالألبوم، كما يوجد توجُّه لتوفير ترجمات للأغاني إلى لغات أُخرى.

أشارَ تحليل الجانب اللّغوي لأغاني دراسة الحالات إلى توظيف الإرث اللّغوي للرابر سواء الشعري أم الديني، كما يُلحظُ تنوّعٌ في القوافي بين الكلاسيكيّة وغير الكلاسيكيّة. يُمكن ملاحظة توظيفٍ واسعٍ للشتائم اللّغوية في أغاني الراب السوري بما يتناسب مع موضوع الأغنية، وإنْ كان للرابر مواقفُ مختلفةٌ من استخدام الشتائم. يُمكن القول: إنَّ اللّغة العاميَّة السوريّة هي لغة الراب السوري الأساسيّة. كما يُوظِّف الراب السوري تعابيرَ لغويّةً شائعةً، ويستخدم إشاراتٍ إلى الثقافة الشعبيّة من تاريخٍ، وأشخاصٍ، وأحداثٍ، ومسلسلاتٍ، كما يُمكن العثور على عددٍ من مصطلحات الراب في أغاني دراسة الحالات.

يُمكن القول: إنَّ الراب السوري عنصرٌ فاعلٌ في المشهد الثقافي والحياة السياسيّة والاجتماعيّة لأنَّه أداة للتعبير والانتقاد بيد الرابر وجمهورهم، وهو عنصر منفعل أيضاً؛ لأنَّه يصف ويوثق ما يحدث، وهو يُمثِّل ساحة، أو حقلاً يَجري فيه تبادل الأفكار والقيم، والمشاعر، والخبرات، والسرديّات.

6. قائمة المصادر والمراجع

- Abu Hajar, M. (2018). أنا وياك وحرب الأغاني. In *Syriauntold*. Retrieved from https://bit.ly/3A31r7O.
- Abu Naser (2021). بو كلثوم في ألبومه الثالث... «طالب» حامل نعش. In *alaraby.co.uk*. Retrieved from https://bit.ly/3A57CIK.
- Adams, K. (2008). Aspects of the music/text relationship in rap. Music Theory Online, 14(2).
- Adams, K. (2009). On the metrical techniques of flow in rap music. Music Theory Online, 15(5).
- Al Darwish is a Syrian rapper … (2021). In *Omneeyat.com*. Retrieved from https://omneeyat.com/en/talent/al-darwish/al-darwish-is-a-syrian-rapper-battler-beatmaker-and-producer-whos-always-on-top-of-his-game.
- Al Darwish is set to release his first NFT track (2022). In *Omneeyat.com.* Retrieved from https://omneeyat.com/en/talent/al-darwish/al-darwish-is-set-to-release-his-first-nft-track.
- Allan, K. (Ed.). (2018). The Oxford handbook of taboo words and language. Oxford University Press.
- Almusarani, O. (2020). الراب في العالم العربي: من الرفض إلى التأثير. In *Noonpost.com*. Retrieved from https://www.noonpost.com/content/37631.
- Alridge, D. P., & Stewart, J. B. (2005). Introduction: Hip hop in history:

Past, present, and future. The Journal of African American History, 90(3), 190–195.

- Alsharqi, Waseem (2014). البو كلثوم: رصاصات ثقيلة لا تصيب دائماً . In *Ma3azef.com*. Retrieved from https://bit.ly/3QQ59IX.
- Arewa, O. B. (2005). From JC Bach to hip hop: Musical borrowing, copyright and cultural context. NCL Rev., 84, 547.
- Big Hass,. (2016) https://youtu.be/_NeVaAy4Qxs.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2020, June 18). rap. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/art/rap.
- Burnham, Emily (2019). How hip-hop brought this Syrian rapper around the world to live in Bangor. In *bangordailynews.com*. Retrieved from https://www.bangordailynews.com/2019/10/05/news/bangor/how-hip-hop-brought-this-syrian-rapper-around-the-world-to-live-in-bangor/.
- Cantrall, S. (2013). The Influence of rap in the Arab Spring. Augsburg Honors Review, 6(1), 12.
- Chehayeb, Kareem (2019). ‚Ideas can't die': Syrian rapper drops beats on the frontline. In *middleeasteye.net*. Retrieved from https://www.middleeasteye.net/fr/node/145056.
- De Blasio, E (2015). A Linguistic Study About Syrian Rap Songs. In Arabic Varieties: Far and Wide, Proocedings of the 11th International Conference of AIDA, Bucharest (pp. 203-210).
- De Blasio, E. (2020). Rap in the Arab World: Between Innovation and Tradition. Mediterranean Contaminations: Middle East, North Africa, and Europe in Contact, 31, 219.
- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. Poetics, 27(1), 31-56.
- Dowd, T. (2007). The sociology of music. 21st century sociology: A reference handbook, 2, 249-260.

- El Sayed, M. (2014). الراب والنص القرآني | بين الموروث الانقلابي والاشتباك. In *ma3azef.com*. Retrieved from https://bit.ly/36JUv58.
- El Zein, R. (2016). Performing El Rap El'Arabi 2005-2015: Feeling politics amid neoliberal incursions in Ramallah, Amman, and Beirut. City University of New York.
- Fischione, F. (2019). Untranslatability as Resistance: The Case of Levantine Arabic Rap in the Aftermath of the 2011 Uprisings. Middle East Journal of Culture and Communication, 12(3), 282–302.
- Gana, N. (2012). Rap and revolt in the Arab world. Social Text, 30(4), 25–53.
- Greenberg, E. (2009). 'The King of the Streets': Hip Hop and the Reclaiming of Masculinity in Jerusalem's Shu'afat Refugee Camp. Middle East Journal of Culture and Communication, 2(2), 231250-.
- Hilwi, Rasha (2017). أنا عاشق في الصلاة وخاشع في المضاجعة - رصيف 22. Retrieved from https://bit.ly/3C9E2V5.
- K-lead (2010). Retrieved from https://www.youtube.com/c/KLead963/about.
- Maira, S. (2008). «We Ain't Missing«: Palestinian Hip Hop—A Transnational Youth Movement. CR: The New Centennial Review, 8(2), 161–192.
- Mangialardi, N. (2019). Deciphering Egyptian Rap Ciphers. Middle East Journal of Culture and Communication, 12(1), 68-87.
- Maroto Gutiérrez, M. C. (2019). A Sociolinguistic Approach to Gender in 21st-Century American Rap: A Comparative Corpus-Based Case Study.
- Matar, D. (2019). The Syrian regime's strategic political communication: Practices and ideology. International Journal of Communication, 13, 19.
- Oware, M. (2018). I got something to say: Gender, race, and social consciousness in rap music. Springer.
- Phillips, L., Reddick-Morgan, K., & Stephens, D. P. (2005). Oppositional consciousness within an oppositional realm: The case of feminism and

womanism in rap and hip hop, 1976-2004. The Journal of African American History, 90(3), 253-277.

- Price-Styles, A. (2015). MC origins: rap and spoken word poetry. *The Cambridge companion to hip-hop*, 11-21.
- Sayej, Nadja (2016). The Syrian Rapper Finding a Stage in Berlin. In *ozy.com*. Retrieved from https://www.ozy.com/around-the-world/the-syrian-rapper-finding-a-stage-in-berlin/70526/.
- Schloss, J. G. (2014). Making beats: The art of sample-based hip-hop. Wesleyan University Press.
- Solomon, A. (2014). The noonday demon: An atlas of depression. Simon and Schuster.
- Syrian Rapper Bu Kolthoum Releases Official Song for New MBC Series (2021). In *Scenenoise.com*. Retrieved from https://scenenoise.com/New-Music/Syrian-Rapper-Bu-Kolthoum-Releases-Official-Song-for-New-MBC-Series.
- Tuchman, G. (2000). The symbolic annihilation of women by the mass media. In Culture and politics (pp. 150-174). Palgrave Macmillan, New York.
- van Dam, Nikolaos (2018). In *joshualandis.com*. Retrieved from https://www.joshualandis.com/blog/nikolaos-van-dam-on-syria-assad-the-opposition-refugees-kurds-terrorism-the-future-of-the-middle-east.
- Wiedemann, F. (2019). Remixing Battle Rap and Arabic Poetic Battling.
- Wiedemann, F. (2021). Arabism in Arab (ic) Rap: local languages, translocal references and virtual networks (Doctoral dissertation, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Fakultät Geistes-und Kulturwissenschaften).
- Wiedemann, F. (2021b). Negotiating Languages in an Arab (ic) Rap Music Fan Community. In P. Konerding, F. Wiedemann, & L. Behzadi (Eds.), Approaches to Arabic Popular Culture (p. 135). University of Bamberg Press.

- Williams, A. (2010). We ain’t terrorists but we Droppin’Bombs’: Language use and localization in Egyptian hip hop. In M. Terkourafi (Ed.), The languages of global hip hop (pp. 67–95). A&C Black.
- أغنية «راب» تحيي الذكرى العاشرة للثورة السورية (2021). *In Zamanalwsl.net.* Retrieved from https://www.zamanalwsl.net/news/article/135609.
- بو كلثوم: ألبومي القادم ليس سياسياً (2016) in *alaraby.co.uk.* Retrieved from https://bit.ly/3PuAEqC.
- فرقة «مزاج».. يسقط الوطن (2015). In *Syriauntold.com.* Retrieved from https://bit.ly/3JZMCrl.
- الهيب هوب : ثقافة الموسيقى الأمريكية تصل إلى حلب ...(2010) in *aksalser.com.* Retrieved from https://bit.ly/3dQYlww .

7. المُلحق: تحليل الحالات[1]

- **«الراب في المخيم»، «مجهول»**

«الراب في المخيّم»: كلمات وأداء فرقة لاجئي الراب، رُفعتْ على YouTube سنة 2010.

الموسيقا: تبدأ هذه الأغنية بمقدّمةٍ موسيقيّةٍ قصيرةٍ، ثمَّ يبدأ غناء اللازمة، وتتوالى بعدها مقاطع الراب مُرفقةً بموسيقا غير متغيّرة على طول الأغنية حتَّى النهاية.

الدلالات: الانتماء إلى الراب: «الراب قطعة منّي الراب هوي فنّي». رفض للرأي العام تجاه الراب: «مين يلي قلك أو يلي فسَّر لك إنو الراب عبارة عن مسخرة». الراب كتعبير عن الذات: «لعبِّر عن يلي بداخلي لكل واحد أنا قلت». الهوية رابر فلسطيني: «أنا رابر فلسطيني عايش بسوريا». عدم الاكتراث للرفض المجتمعي: «سمعت ما سمعت هالأغاني ما بهمني، فهمت ما فهمت ما رح فهمك حل عنّي». تحدّي السُّلطة المجتمعيّة: «رح ضل أحكي عن كل شي عم بصير، رح ضل أحكي وما رح خاف من المصير».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة، قوافٍ كلاسيكيّة: بهمني/ عنّي.

المادة البصريّة: صور لأعضاء الفرقة.

«مجهول»: كلمات وأداء فرقة شام إمسيز، أُطلقتْ سنة 2009 ضمن ألبوم كلمات متقاطعة.

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة قصيرة، يرافقها تقديم الفرقة. تبدأ بعدها اللازمة، ثمَّ الراب العربي على لحن المقدّمة نفسه، وبعد توالي عدّة مقاطع غناء راب عربي يبدأ غناء اللازمة

(1) يُمكن الاستماع إلى أغاني دراسة الحالات (ما عدا ثلاث أغان) عن طريق الرابط التالي https://bit.ly/3A5ONF1
يمكن الاستماع إلى الأغاني المتبقية عبر قائمة التشغيل المتممة عن طريق الرابط https://bit.ly/3PJSG8p

بالإنجليزية، ثمَّ يبدأ الراب الإنجليزي. يعود بعد ذلك غناء اللازمة بالعربيّة، يتبعها غناءٌ بالإنجليزية على تنويعة لحنيّة مأخوذة من اللّحن الأساسي، ثمّ تجري متابعة الراب الإنجليزي، وتنتهي الأغنية من خلال إعادة التنويعة اللحنيّة.

الدلالات: الضياع والاغتراب: «أنا مين وين أنا، أنا ضايع أكيد، الغربة جواتي عم تكبر بهالعالم الغريب». صورة مجازية عن الاكتئاب: «ما لقيت غير طريق طويل وكلّو برد في غربان عم تاكل من قلبي عم تقتل أفكاري عم تمحي ذكرياتي عم تنسيني كلشي كان، بس بدقيقة قلي صوت أنت ليش رضيان؟». النهوض من الاكتئاب: «لك يلا قوم يلا امشي أنت وبعدو العالم مهما بعيد أنا ما عاد امشي معك حتَّى تكمِّل هالطريق ووقعت ما مهم المهم إنَّك تقوم وتعرف مين أنت وليش غرقت وهدفك بالحياة قوم تحرَّك أنا ما رح أنساك».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة مع الإنجليزيّة. قوافٍ كلاسيكيّة: كان/رضيان.

المادة البصريّة: عدّة صور لغلاف الألبوم الذي يحتوي هذه الأغنية.

- **«كامل أمين ثابت»، «ولا لا؟»، «الطريق إلى البعث»**

<u>**«كامل أمين ثابت»:** كلمات وأداء ابن حواري، إنتاج جندي مجهول، أطلقتْ سنة 2017.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة توحي بموسيقا الدي جاي. يبدأ بعدها الإيقاع وموسيقا مرحة مُرافقة للراب. تبقى الموسيقا غير متغيّرة حتَّى الوصول إلى القسم الثاني: «سيادتك مليت؟ تفرَّج من الشباك»، وتبدأ هنا موسيقا جديدة يكون فيها اللّحن والهارموني متنافرين وبعيدين عن اللّحن المرح الأوّل، ثمَّ تنتهي الأغنية بدون تغيُّر الموسيقا.

الدلالات: الإشارة إلى أنَّ القادة والزعماء جواسيس على الرغم من إطلاق أسماء إيجابيّة عليهم[1] «كل ملك كل رئيس كامل، أمين، ثابت، كل زعيم كل وزير كامل، أمين، ثابت». خوف الديكتاتور: «سيادتو متضايق، حاسس حيطان القصر ضاقت عليه ما بقى تكفيه الشبابيك سنان هجمت عليه». انعدام الحريَّة: «عندك شباك ف متَّهم بالخروج عن سُلطة العتمة وعليه». القرارات الكارثية للنظام السوري: «سيادتك فهمان، داحش بالبلد إيران؟!». الرغبة برحيل النظام: «فوّتنا البحر عالعاصمة،

(1) لأنَّ كامل أمين ثابت هو الاسم المستعار للجاسوس الإسرائيلي إيلي كوهين.

سفينتك ناطرة». دلالة على أوضاع البلد: «سيادتك دكتور عيون تفرَّج». التعبير عن الرغبة بالانتقام: «الشعب عم يطالب يفتح بصدرك شبَّاك». المدارس أدوات إيديولوجيّة للنظام: «ابني يروح ع مدرستو مو مدرستك، ابني يروح ابني يرجع». مسؤوليّة النظام والرغبة بالتخلُّص من هذه الآثار: «كل شي سجون نحطها فيك».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ كلاسيكيّة: لهيك/إيديك. وجود تعابير عاميَّة مثل: أطرش بزفة.

المادة البصريّة: صورة لغلاف الألبوم الذي يحتوي هذه الأغنية.

<u>**«ولاً لاء!»:** كلمات وأداء جندي مجهول وبو ناصر الطفار، إنتاج جندي مجهول، أطلقتْ سنة 2017.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة تعتمد على الإيقاع وعلى آلة الكلارينيت مستوحاة من أسلوب موسيقا الكليزمر، ثمَّ يبدأ جندي مجهول ويتبعه بو ناصر الطفار في الراب. لا وجود لتغييرات كبيرة في الموسيقا باستثناء تغيّرات طفيفة بالإيقاع. يدخل صوت ترومبيت بديلاً عن الكلارينيت، ثمَّ يعود صوت الكلارينيت، وتُعاد اللازمة وتكون الخاتمة على شكل تلاشي.

الدلالات: تشابه الظروف الاجتماعيّة القاسية بين سوريا ولبنان: «ولاد الحي نفس ولاد الجرد التنين نسينا نخاف، عتلان هم البلد لا تحاسب طافر، حاسب مين باعنا رصاص حارس ليصير قصاص حارس أموال الشعب سارق». توصيف لحالة الفقر ورفضها: «مفكِّر في حدا بحب يكون حاله بالحضيض؟ موظف دولة شاحط عاجز نايم على باب وزارة العدل». عدم الاستسلام رغم الفقر: «لو القلّة استسلام للموت، زمان قريت الفاتحة». نفاق الأغنياء: «لما تقلِّي المال زبالة وأنت حاشي تمَّك فيه من زلعومك رح أسحبه». الإشارة إلى أنَّ هذا الوضع الاقتصادي مفروض على هذه الطبقات: «مين العنده وطن بس بيفضِّل المخيّم؟»، «مين القلك إنّو نحن منهوى البؤس؟». الإشارة إلى مشكلة الانتماء: «منقاتل اللي فوق يعني بدنا نضل تحت؟».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ كلاسيكيّة بعرس/عالضرس. وجود تعابير عاميَّة مثل: حط الحزن بالجرن.

المادة البصريّة: صورة من إحدى حفلات جندي مجهول و بو ناصر الطفار.

«**الطريق إلى البعث»:** كلمات وأداء أساسي، إنتاج الفاروق، أطلقتْ سنة 2014.

الموسيقا: تبدأ الأغنية بتسجيل لأحد خطابات جمال عبد الناصر التي ينتقد فيها حزب البعث، يرافق هذا المقطع تقاسيم على آلة العود، ثمَّ تبدأ موسيقا الأغنية مع الإيقاع والراب؛ لاحقاً يظهر مقطع موسيقي جديد فيه آلة بيانو، وتختتم الأغنية بموسيقا عود ترافق تسجيلاً لأحد خطابات جمال عبد الناصر.

الدلالات: إشارة إلى النظام الشمولي: «من صغري بشوف معلق صورة شخص واحد». رؤية مشكلات المعارضة: «المعارضة غير شريفة والموالاة مخيفة». الإشارة إلى الأمل: «فالنصر قادم عاجل أم آجل». الرد على تُهم النظام: «أنا أبداً ماني مندس متل ما بيقولو»، و«طائفي عنصري بيضل يشوّه منظري». سخرية من النظام: «إني أرى في الرياضة حياة قصدو اركد وقت تشوف دبابات».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ كلاسيكيّة: آجل /فاشل.

المادة البصريّة: صورة الرابر أساسي.

- **«باسمكم - الجيش العربي السوري»، «قادمون يا قرداحة»، «وسّخت البلد»، «عكل الجبهات»**

«**باسمكم - الجيش العربي السوري»:** كلمات وأداء فولكينو وكولونيست، أطلقتْ سنة 2014.

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة أوركستراليّة مع إيقاع المارش، تبقى الموسيقا غير متغيِّرة، لكن مع تغييرات طفيفة في الإيقاع.

الدلالات: الإشارة إلى الفخر: «ارفع راسك أنت سوري». حرب ضد التكفيريين: «خلي روس التكفير تنطحن تحت المُجنزرة». وجود مؤامرة: «مهما غدرو دول الخيانة تكاترو». الحذاء العسكري كرمز للقوة والشرف: «بيبقى الصباط العسكري أشرف ممّن تآمرو». حرب ضد الفتنة: «حارب كلاب الفتنة أطلق نيرانك لا ترحم». إشارة إلى عمر الصراع: «صمود أرعبهن 3 سنين زعزعن». شِعار الجيش العربي السوري والإيمان بالنصر: «وطن شرف إخلاص عقيدة شعب صعب تنخلع جذور العمالة بسواعدكم رح تقتلع». ادِّعاء بتمثيل الجيش لكلِّ السوريّين: «مع كل ترنيمة كنيسة وأدان بالجامع عقيدة موحدة والدين باسم سوريا».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة على نحوٍ أساسي، لكن مع دمج بعض الفُصحى، مثل: «نفوس أباة وماض مجيد». قوافٍ كلاسيكيّة: تكاترو / تآمرو.

المادة البصريّة: مشاهد دعائيّة لمجموعات من الجيش العربي السوري.

<u>**«قادمون يا قرداحة»:** كلمات وأداء Mc Roco، أطلقتْ سنة 2011 أو 2012.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة عبارة عن أصوات كوراليّة وأصوات تلقيم أسلحة ناريّة، ثمَّ يبدأ الإيقاع والراب، ثمَّ تتوالى اللازمة والمقاطع. تبقى الموسيقا غير متغيّرة طوال الأغنية.

الدلالات: إشارة إلى طائفيّة النظام: «طائفيّة علويّة مبدأ سياستكم». ردّ الاتّهام بالطائفيّة والاستهزاء من معتقد ديني عند الآخر: «بيحكو عنَّا عرعورية ك س بوطاقتكم».[1] رد فعل النظام عند المطالبة بالحرية: «تحكي بدكن حريّة بلهجة مو منطقيّة». تدخل الصين وروسيا: «سياسة سوريَّة صينيّة روسيّة إيرانيّة». أهداف هذا التدخل: «بيحلمو بهدف واحد إبادة محمديّة». استهزاء بلهجة الساحل السوري: «أيلي وأبو جعفر قلي شو يلي صار». الادّعاء بأنَّ النظام يُحارب الدين: «واحد عم يدافع والتاني عم يحارب الدين». توعُّد بالقتل «علوي مع النظام إعدام بدون أيّ كلام»، إلاَّ في حال مناصرة الثورة: «أمَّا يلي معانا رح يعيشو بسلام». الرد على الاتّهام بسلفيّة الثورة: «بتحكي عنّا إرهابيّة سلفيّة مندسّين». تدخُّل إيران في سوريا: «دمك دم الخنزير خونة إيرانيّين». انتقاد للجامعة العربية: «جثث السنّة مرميّة والجامعة العربيّة بتعطي مهل إجراميّة للحكومة الأسديّة». الادّعاء بالوحدة الوطنيّة ضدّ النظام: «مسلمين ومسيحيّة نرفض نحن الخضوع».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ كلاسيكيّة: سياستكم /بوطاقتكم.

المادة البصريّة: مشاهد تصوِّر تعذيب وإذلال لأحد المعتقلين وإجباره على السجود لصورة بشار الأسد. بعدها تبدأ الأغنية ويُظهر الفيديو كلمات الأغنية.

<u>**«وسَّخت البلد»:** كلمات وأداء فولكينو، موسيقا Rayen agha، أطلقتْ سنة 2021.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة على آلة التشيللو، ثمَّ يليها كلام فولكينو: «بيقولو عنّي

(1) «عرعورية« نسبة إلى شيخ إسلامي يُدعى عدنان العرعور والذي كان يُحرِّض على النظام من منظور طائفي. «بوطاقة« هو مزار لشيخ علوي موجود في سوريا.

وسخ، وسخ كتير، بس بتعرفوا شو وسّخت؟». ليبدأ بعدها الراب مع الإيقاع. تبقى موسيقا التشيللو غير متغيِّرة خلال كلِّ الأغنية، لكنَّ الإيقاع متنوّع وتظهر بعض المؤثّرات الصوتيّة.

الدلالات: الاستياء من الوضع: «وسَّخت أوصاف واقعنا، وسّخت النّعت». الإشارة إلى الأمراض ونقص الأدوية في سوريا والطوابير الطويلة: «وسَّخت المرض المتفاقم وشح العقاقير يا كبير، وسَّخت الفقر المتراكم وطول الطوابير الحقير». الاستهتار بالشباب ومستقبلهم: «وسَّختو للفكر الضبابي واكتئابي وكل نقابة والطبابة والخري على زهرة شبابي وعلى حسابي». انتقاد السجون الممتلئة: « وسَّخت حبوس متل المكدوس». انتقاد للتطرف: « وسَّخت الرخا لحية.. وحف الشارب ... وسل علينا ساطورو». انتقاد للنظام الذي استخدم الشباب في معاركه: «كمان وسَّخت اللي عملنا كبابيت وناك فينا وخلص». انتقاد الشرطة والدولة وفسادهم: «وسَّخت الّي عليّ استرجل وطنَّش كل مافيا وميليشيا». انتقاد السجون وأساليب التحقيق: «وسَّخت السين والجيم والقوانين وإنكار ما بفيد اعترف». فشل مشروع البطاقة الذكية في سوريا: «وسَّخت بطاقة بتشرشر ذكا والنصبة وابتكارا». انتقاد لوضع الزواج والطائفيّة في التعامل مع هذا الموضوع: « وسَّخت زواج مبني على شو طائفتو؟ قبل شو معدنو».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ كلاسيكيّة: المتفاقم/المتراكم. وجود تعابير عاميَّة مثل: «صارت أديق من كس العقربة». إضافةً إلى استخدام إشارات إلى شخصيّات المسلسل السوري ضيعة ضايعة: «وسخت ال (همّلالي) ومليون (عويدل) عالمكشوف».[1]

المادة البصريّة: فيديو كليب مصوّر في منطقة نائية ومصنع مهجور. تُظهر هذه المشاهد «فولكينو» إضافةً إلى مجموعة من الشباب المقنّعين، ويحملون مناشير وسكاكين، ويرتدون في بعض المشاهد أقنعة غاز.

«عكل الجبهات»: كلمات وأداء المعري، إنتاج الراس، أطلقتْ سنة 2019.

الموسيقا: تبدأ هذه الأغنية بمقدّمة موسيقيّة قصيرة، ثمَّ يبدأ الإيقاع والراب. عند إعادة مقطع «هون معقل اتفاقيّات الروسي ...» يتغيَّر الإيقاع والموسيقا، ويعود اللّحن الأساسي بعدها. التغيير نفسه يحصل عند مقطع «قال موسيقا الراب فاضحة ...».

(1) في مسلسل ضيعة ضايعة «عويدل» هو الواشي و«الهمَّلالي» هو عنصر الأمن أو المخابرات.

الدلالات: نفوذ روسيا «هون معقل اتفاقيّات الروسي». سيطرة القاعدة وإيران: «فحدِّد انتماءك بين القاعدة، أو الحكم المجوسي». الإشارة إلى مؤتمر سوتشي: «لأنو صواريخن ما بتصيبك لو كنت بصفُّن روح شوف الشعب بعد نتائج مؤتمر سوتشي». تحجُّر الفكر: «ما رح ينفع التظاهر لو الفكر محجَّر». إغلاق الجامعات والمدارس: «زت المقرَّر الجامعة انختمت بالشمع الأحمر». استمرار القتل على الرغم من التحرير: «والأشلاء عم تتعدَّد ولسا بيحكوا شمال محرَّر». استغلال الدين: «هاد بيدِّعي الخلافة وهاد بيفتي عن يقين». العلمانيّة كتهمة في المناطق المحرّرة: «ولو بتفصل أي شي عن الدين بيتِّهموك بعلمانيّة». منع الموسيقا والراب في المناطق المحرّرة: «قال موسيقا الراب فاضحة نادوا المكافحة لازم نسيطر عالفساد». تآمر الأطراف المتدخلة بالصراع: «أنظمة بتتغذَّى عالحروب والدم».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ كلاسيكيّة: محجَّر /الأحمر.

المادة البصريّة: يُظهر الفيديو المعري ومشاهد الدمار في إدلب، إضافةً إلى 62 مدنيّاً من إدلب. هؤلاء المدنيّون من رجال، ونساء، وأطفال، يقفون في السوق، أو في الشارع، أمام المحلّات، أو أمام منازلهم. يهزُّ هؤلاء المدنيّون رؤوسهم في إشارة إلى الموافقة على رسالة الأغنية.

- **«تنهيدة حلبية»، «بوم بوم بام»**

<u>**«تنهيدة حلبية»:** كلمات وأداء Murder Eyez، أطلقتْ سنة 2013.</u>

الموسيقا: موسيقا هذه الأغنية عبارة عن دمج مقطعين موسيقيّين وإضافة إيقاع.(1)

الدلالات: الحالة الجهنميّة لمدينة حلب: «أبواب جهنم انفتحت متل يوم الوعيد». دمار حلب بين الأطراف المتنازعة: «بلد راحت وتدمَّرت بين تطهير وتدبيح». انتشار الموت: «مقتول مسجون مخطوف أو جوا الحاوية مقطع». الإشارة إلى الموت دون توقف: «فيلم حصد أرواح رافض الوقت المستقطع». لجوء الناس إلى الجوامع والكنائس التي قُصفتْ أيضاً: «الجوامع والكنايس من ملاجئ لمقابر موت». دمار المدارس والجامعات وموت الطلاب: «الجامعة والمدارس كمان صاروا مقابر،

---

(1) المقطع الأول هو Enrico Experience - Bine El Barah Ouel Liom Sa. إضافة إلى جزء من مقطوعة Pain & Joy (ألم وفرح) للمؤلف سعد الحسيني.

طلاب قصدوها للشهادة وبراءة إثبات وجود، نالوا الشهادة من الخالق والنعوة دعوة خلود». مشاريع الدول الكبرى: «صفقات ومؤتمرات ومشاريع الدول الكبرى ع كتاف الشعب المسكين يلي بلع السكين والشفرة». فقر الناس بسبب الحرب: «والتاجر فيكِ صار عالبسطة عم يبيع شمع». المشكلات الاجتماعيّة الناتجة عن الصراع: «انزرع الشك والتخوين حتَّى بين الأب وابنو». هذا الوضع هو وضعٌ لا ينفع فيه رأي ولا موقف: «الموالاة جريمة، والمعارضة جريمة، الحياد جريمة، وإبداء الرأي جريمة، السكوت جريمة، والتذمُّر كمان جريمة».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ كلاسيكيّة: الكبرى /الشفرة.

المادة البصريّة: مشاهد تُظهر Murder Eyez وهو يؤدّي الراب إضافةً إلى صور ومشاهد من الحرب السوريَّة تظهر الدمار ومخيّمات اللّجوء. في نهاية الأغنية يَظهرُ تنويه بأنَّ هذه الأغنية لا تهاجم أحداً، أو تدعمه، وأنَّها «من الناس للناس».

«بوم بوم بام»: كلمات وأداء بو كلثوم ووتر، موسيقا وتر ويحيى، أطلقتْ سنة 2013.

الموسيقا: تبدأ الأغنية بإيقاع، ثمَّ بغناء اللازمة، يتبعها توالي مقاطع الراب. في نهاية الأغنية أصوات أعيرة ناريّة، وانفجارات، وبيان يُحاكي الأخبار يُخبر باستشهاد فرقة لتلتة.

الدلالات: الموت المفاجئ بسبب التفجيرات: «ع طرف الرصيف مريح نص أحشائي برا بطني ...وفي آرمة جنبي مكتوب عليها ...انتبه شهيد أفشخ من فوقي ...»، و: «وقفت ع رجليّ حاسس بخفة بالجسد ...شايف أشلائي قدامي وتاريني غادرت الجسد ... وليكو جاري جنبي رايح بالنص ...... كل شقفة منو بمكان من الشارع المشقوق بالنص ... وجنبو مرتي ساكتة ...لسا ما لحقتني عم تنازع ...قعدت ونطرت يلحقوني بقية سكان الشارع ...». مشاهد الأشلاء: «في جنبي وحدة ساكتة كانت ساكنة جنبي.. ناديتا وما عم تسمع ...طلعت إدنا سالتة قلت بركي ساردة!».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة على نحوٍ أساسي، لكن مع دمج بعض الفُصحى مثل: «ولا تزال السردة ولا أزال أنا معها». قوافٍ كلاسيكية: تنازع/ الشارع، إضافةً إلى أنواع قوافٍ أخرى مثل استخدام الكلمة نفسها، لكن بمعنى مختلف، مثل: كلمة «حي«؛ وتعني: على قيد الحياة، وتعني: جزء من مدينة.

المادة البصريّة: صورة ثابتة تمثّل مشاهد دمار.

- **«صيّاد»، «مُراءِ»**

<u>**«صيّاد»:** كلمات وأداء شينو، أطلقتْ سنة 2017.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقطع من أنشودة إسلاميّة، تليها مقدّمة موسيقيّة وكلام فوق الموسيقا، ثمَّ يبدأ الإيقاع وغناء اللازمة متبوعة بمقاطع الراب وبعض التغييرات في الفلو حتَّى النهاية.

الدلالات: كيفيّة استدراج الشباب: «يا فتى، هل تتساءلُ من أنت؟ أنت الثائر، أنت المجتاح لكنَّك التعب، فبالموت سوف ترتاح، بضلمتنا أنت المصباح، بنهضتنا أنت المفتاح». المغريات التي يجري من خلالها تجنيد الشباب: «ورح يكون إلك بيت بالجنة وجيرانك شهداء، ورح يكون إلك 72 زوجة حسناء ورح يكون إلك خلافة لشعبك، كرامة وعرضك مصاري لأهلك ...شو؟ هلأ قنعتك؟ تفضَّل لعندنا». الدافع الحقيقي وراء تجنيد الشباب: «عم شوف الفرح بوسط البلد وأنا بالضواحي مزتوت عالجنب بدي فلوس بالبنك ف انسولي الشرف، الخلافة جاي وعبابها أنا طولت بالي ودقني سوا».

الأسلوب اللّغوي: مزيج بين اللّغة العربيّة الفُصحى والعاميَّة. قوافٍ كلاسيكيّة: ترتاح/المفتاح.

المادة البصريّة: صورة لغلاف الألبوم الذي يحتوي هذه الأغنية.

<u>**«مُراءِ»:** كلمات وأداء المعري، أطلقتْ سنة 2019.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة متبوعة ببداية الإيقاع والراب. تبقى الموسيقا غير متغيّرة حتَّى نهاية الأغنية.

الدلالات: انتقاد كذب المجاهدين: «شفتو يلي كان يقدِّس السيجارة وبإيدو بطحة دخل فرع الأمن طلع المجاهد بو طلحة». قدوم المجاهدين من خارج سوريا: «زتوني بالزنزانة قدامي حرس شيشاني وقفت قدام القاضي من أصل ياباني دقنو بتحجب الشمس ولابس طقم باكستاني». استغلال الدين: «عقارب أمر المعروف ونهي عن المنكر». إشارة إلى أنَّ المجاهدين تجار حرب: «بيتوهم إنو شيخ ونبي ما هو تاجر حرب بيصدر فتاوي تطابق الملذات الشخصيّة». وضع النساء الصعب تحت حكم المجاهدين: «أي بنت بتخالف الرأي بتتاخد سبيّة». تبعيّة هؤلاء المجاهدين: «هو كتلة إيرانية بيستخدم عملة روسية». سرقة ممتلكات الناس: «مين استغل النزوح وتسلى بالتعفيش». المتطرفون هم أوّل من حمل السلاح كمرتزقة: «مين أوّل من تسلَّح لمَّا من العملة فرط». الاستهزاء بالمجاهدين «كل ما أدعيلك بالجنة عم لاقي جهنم أدفالك». حاجة البلد إلى ثورة فكريّة: «هاي الأرض ما بتعمر

بسلاح وتكفير هالشعب بحاجة ثورة عقلية للتفكير، انتفاضة للضمير تساوي بالمسير هيك ما منحتاج نفرق بين تطهير وتحرير».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ كلاسيكيّة: بطحة/طلحة. وجود تعابير عاميَّة مثل: «التعفيش« وتعني سرقة الأثاث.

المادة البصريّة: فيديو يُظهر كلمات الأغنية.

- **«الأرض رخوة»، «أرض السمك»**

«الأرض رخوة»: كلمات وأداء أبو حجر، أطلقتْ سنة 2017.

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقطع غنائي لموال «محلا الرجال ...» لأبي مالك الشياحي، ثمَّ يبدأ الإيقاع والراب، يستخدم اللّحن المرافق صوت آلة القانون. يعود المقطع الغنائي لأبي مالك الشياحي بالظهور مرتين منفصلتين بين مقاطع الراب، وتختتم الأغنية به.

الدلالات: شعور ككابوس وحالة من عدم الثبات والضياع: «عم حاول وقِّف ع جرياتي بس الأرض تحتي رخوة، عم حاول فتِّح عيوني بركي بتطلع كلا غفوة». التفاؤل الزائف في الماضي: «مصدِّق كذبة التاريخ بأن الليل زائل، كنت بقاتل ... يا الله شو كنت متفائل ...». اكتشاف الحقيقة: «لأ مانو زائل عم يمتد، لأ ماني زابط عم بحتد، لأ ماني قادر ما بكابر أنا روحي عم تنهد عم حاول هدي عم حاول أتمسَّك بشي بس الهشاشة مطلقة ...». تغيُّر الحال بعد اكتشاف الحقيقة: «كيف بدي إبني قصر عالهوا ما بينبنى، فجأة اختفى كل الصفا اللي كان الحلا فجأة انتسى». رفض الأدوار المسبقة وعواقب ذلك من ضياع أكبر: «... الأفضل تقبل بدور القرد اللي ضايع بالمتاهة، وأنا عم أرفض دور القرد ف عم ضيع بمتاهة أكبر، عما أتكسَّر شظايا.. بس ما ناوي أخسر بدك تضيعي بالمجهول ليش ت ضيع معك؟». اليقين كسجن: «مانك متأكدة؟ ليش مين فينا متأكد؟ اليقين بهيدا العصر بيشبه السجن المؤبد». الثبات الوهمي للبلد كان مبنياً على الظلم: «ثباتك السادي اللي كان مبني على جماجمنا».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ كلاسيكيّة: رخوة/ غفوة.

المادة البصريّة: يُظهر فيديو الأغنية أبا حجر في برلين، ويُظهر مشاهد لأبي مالك الشياحي، وهو يؤدي الموال في الباص الأخضر، إضافةً إلى مشاهد التهجير من حمص.

«**أرض السمك**»: كلمات وأداء الدرويش، أطلقتْ سنة 2016.

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة تليها بداية الراب والإيقاع. يتغيّر الإيقاع عند مقطع: «أنا غريب أنا شك أنا صليب نفسي ...» من 2222 إلى 332، ثمَّ يعود إلى سابق عهده، ثمَّ يتغيّر من جديد عند مقطع: «القصر بالنظر مو بالمدى والعلّة بالجوع بس يحاصرك».

الدلالات: الانتماء إلى ثقافة الأندرغراوند والاستقلال: «أنا غريب ما بتشوفني بمعهد عالي ولا صوتي بينوطوه، الأحسن يكون للناس ويزلطوه»، و«ماني جندي لا أُساق». الأفكار يمكن أن تصبح سجوناً: «فعمين التعويل لما تصير الفكرة سجن؟». الاستحواذ على الثورة: «بس قلّي بدَّك توزِّع شهادات شرف للثوار كنت بأوَّل مظاهرة قدمتلَّك سي في». انتقاد للثورة: «لأنُّه الثورة نتاج الخرا فمانها عفيفة». داعش كتطور لاحق وكظاهرة دخيلة: «ما كان في داعش لما احتلينا الشارع بأسلحة خفيفة». الحرب والتطرف الديني: «بتصحيك قذيفة وبتنيمك عمامة». وجود الحرس الثوري الإيراني في دمشق والعنف الذي يمارسه: «الحرس الثوري بالشام عم ياكل قضامة وأنا اللي لغتي عنيفة؟». الهوية والانتماء: «أنا غريب أنا شكّ أنا صليب نفسي بنتمي لبرّا السور عحالي بثور أنا سجين حبسي».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة مع قليل من الفُصحى مثل: «يسري بنا الله ليلاً عالبرميل يصلبنا العناق.. بلا إزميل». قوافٍ كلاسيكيّة: بينوطوه/ يزلطوه. إضافةً إلى أنواع قوافٍ أخرى، مثل: استخدام اللفظ نفسه للدلالة على معنيين مختلفين: لاقوا ساق/ لا أُساق، أو مثل: «ليس بفنْ/ ليس «بيفاً» (من الـ beef وهو تبادل أغاني الدِس).

المادة البصريّة: صورة لغلاف الألبوم الذي يحتوي هذه الأغنية.

- «**فلاديمير بوتن**»، «**إيتكيه**»، «**الأرض السعيدة**»، و«**ميركل**»

«**فلاديمير بوتن**»: كلمات وأداء مودي العربي، أطلقتْ سنة 2021.

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة لحنيّة على آلة البيانو، ثمَّ يبدأ الإيقاع والراب. موسيقا وإيقاع جديدان من عند مقطع: «بجي لحالي أنا بلا ما جيب فزعة».

الدلالات: الافتخار بالذات: «اسمي ضرب بصيب (والرتبة) قائد ركن مُشير، عند الخصم مُهيب».

افتخار بالذات وبفلاديمير بوتن كمصدر قوّة: «قدامكن ملك وقدامي مهابيل، بفرطكن بالسهرة شوية أطافيل». افتخار بالقوة: «بهزمكن لو كنتو النيتو». تشبيه الذات بـ إيلون ماسك: «إيلون ماسك بطير بتسلا وأنت تحت مني». تشبيه الذات بالأب الروحي للمافيا الإيطالية: «أنا اللي بشع أنا الباعصك أنا الغاد فاذر ما في غيري». استهزاء بالآخر: «أندرويد رخيص آه عالمس بعلق، وأنا التفاحة اللي مأكولة وعم بتحلق». استحقاق أن يكون الرابر بين الفراعنة: «حينصبوني ال 23 مودي عنخ آمون».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ كلاسيكيّة: مهابيل/ أطافيل.

المادة البصريّة: مشاهد مصوّرة بمكب للسيّارات تظهر الرابر في أثناء أدائه للأغنية بأزياء مختلفة. مشاهد أخرى تظهره في سيّارة، وهو يغنّي. نهاية الفيديو هي دعاية لأغاني قادمة.

<u>**«إيتيكيه»:** كلمات وأداء الدرويش، أطلقتْ سنة 2021.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بأكابيلا، وهو الإلقاء، أو الغناء بدون مرافقة موسيقا، ثمَّ يبدأ الإيقاع عند مقطع «بتحب يلي بيوجعك واضح...». ثمَّ تبدأ الموسيقا والهارموني عند مقطع: «شفت الديب ...». يظهر لحن بيانو مرافق للراب عند مقطع: «بس تغلط؟ هي خلصت»، ثمَّ دون بيانو عند مقطع: «مو بوتين لا بوطين». عودة البيانو عند مقطع: «فكرتك الديب بتوب الختيارة». ثمَّ تأتي خاتمة الأغنية وتلاشي للكلام. يَذْكُر الدرويش في نهاية الأغنية أنَّ هذه الأغنية ليست ردّاً على أغنية مودي السيّئة، بل ردّاً على «ستوريات» الإنستغرام، ثمَّ ينتهي التراك بمقطع قصير من أغنية «كوتوموتو يا حلوة يا بطة» من فيلم أمير البحار.

الدلالات: الإشارة إلى حملة النظام السوري شكراً الصين، شكراً روسيا: «ولك نحن عصابات الشوارع اللي سقطت جيشك فصرتو تتشكَّرو الصين». فخر بالذات واستهزاء بالخصم: «نحن الأبطال وإنتو يا ريت قتلة إنتو دناب المجرمين». يَذْكُر الدرويش أسماء رابر آخرين: «ما في معانا جيش في ناس السلام الصوت محراك السليم». افتخار بالانتماء إلى مجموعة: «ورانا يلي ما بيصلّو بس بيموتو عم يدافعو عن المصلين». إشارة إلى مودي على أنَّه شبّيح: «فالشبّيح لا يسمعني صوته». الإشارة إلى أنَّ الأسد باع الجولان: «أسدكن باع الجولان بعقد فلسطين». استهزاء بكليب مودي العربي وإيحاء جنسي: «بتحب يلي بيوجعك واضح مكرِّش ع بوتين». استهزاء بتراك مودي: «أخرا شي بهالدِس إني اضطريت اسمع شغلك لدسك، الله يكسر إيديك يا ابني». استهزاء بمودي ووصفه

بأنَّه كلب: «كلب وفي بعد الترويض». انتقاد مودي لاهتمامه بالمنظر: «بشوف كلشي منظر فبلبس وبقيس». افتخار بالذات: «بتراك برفع السين فعلياً عم ربيك». الإشارة إلى أنَّ مودي ليس ذئباً وليس عميقاً: «مانك ديب فايش شفتك». انتقاد استخدام مودي تقنيّات لتغيير صوته: «ولد عاق منخجل فيك متل صوتك الحقيقي منخبيك». الاستهزاء ببوتين: «مو بوتين لا بوطين». انتقاد مودي لأنَّه وضع في أوّل أغنيته أنّ نصف أرباحها ستذهب إلى فلسطين وغزة: «عم تتبرّع لفلسطين؟ تبرع عالساكت لغزة ما منتبرع، منرد الدين». وجود مودي في أوروبا على الرغم من تأييده للأسد، وأنَّه لو كان بسوريا لما كان استطاع تصوير أغنية بتقنية «8K»: «بتحب الأسد ... أوكيه... ارجاع لعنده بيب إيمتى الإنترنت بسوريا حمَّل فيديو إيتيكيه». الإشارة إلى «ستوريات» الإنستغرام «حلوة بشان ستوري إنهي قصتك هيك؟». استهزاء بمودي لأنَّه يقدم أغانيَ على الإنترنت فقط: «كيف رابر ومسيرتك بس عالإنترنت؟». الدرويش يصف نفسه بأنَّه مقاتل مثل كوزو أوكاموتو: «أنا كوزو أوكاموتو يعني رصاص يفوت بجسمك لو لابس لاكوست أو بولو». إشارة إلى غرور مودي على الرغم من عدم كفاءته: «غرورك قلك تغلبني وبنشاتك ما بصيبوا». إيحاء جنسي: «أنت باخدك عالفي».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة مع ذكر بعض الكلمات الإنجليزية والألمانية، مثل: «Treat» «Brutto» «Netto». القوافي كلاسيكيّة في معظمها: ربيك/فيك. لكنْ هناك قوافٍ تتماثل في الوزن دون الحروف مثل: طيز/قيس. استخدام اللفظ نفسه بمعنيين مختلفين بحسب اللّغة: ديب تعني ذئب، وdeep تعني عميق. ذكر «ديبة» و«جودة»؛ وهي شخصيّات من المسلسل السوري ضيعة ضايعة. ذِكر كوزو أوكاموتو؛ وهو عضو في الجيش الأحمر الياباني. استخدام تعابير شعبية مثل: «باخدك عالفي« وتعني: ممارسة الجنس في مكان منعزل.

المادة البصريّة: فيديو يظهر كلمات الأغنية.

<u>**«الأرض السعيدة»:** كلمات وأداء مودي العربي، أطلقتْ سنة 2021.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بأكابيلا، ثمَّ يبدأ الإيقاع عند مقطع: «الكلاب تعوي والقافلة تسير...»، وتستمر الأكابيلا بالأسلوب نفسه حتَّى بداية الإيقاع، والهارموني، والراب عند مقطع: «سجِّلي عندك البيان للمرّة الألف رح نهزئو». يتغيّر الإيقاع عند: «مفكرها خلصت؟».

الدلالات: استهزاء بالدرويش: «يّا بير مهجور طامرو الرمل، نشفان مافيه مي، أنت لحمك أصلاً طري، ما بشويك باكلك ني». مودي يشبِّه دِس الدرويش بعواء الكلاب: «الكلاب تعوي والقافلة تسير،

بس أوقات في كلاب بتجبرك إنَّك تنزل من على القافلة لتخرسا». إشارة إلى ألبوم الدرويش ملاهي: «وأنا نزلت وجاي آخدك دورة بالملاهي». إشارة إلى مسلسل نهاية رجل شجاع: «يا مفيد الوحش كتبتلك السيناريو، لأني صانع الأحداث حنَّا مينا». استهزاء بالدرويش الذي سمى نفسه بالفيل: «فيل مهمش ودغافل[1] مهمشين». لولا أغنية مودي لما كان للدرويش شيء يقدمه: «دسك خلاك تضطر تقتبس من شغلي، بوس إيدي عالإنعاش وبعدا دعيلا بالكسر». إشارة إلى «ستوريات» الإنستغرام وإلى مسلسل سوري لبناني[2] : «عم يراهق عالستوري جاييني ليقوم بواجبي ادعى الهيبة وهو صخر مو جبل». مكان سكن الدرويش في برلين: «نرجسي مريض مرابط في برلين مقاوم ومتخبي».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة مع بعض الفُصحى في تعابير مثل: «الكلاب تعوي والقافلة تسير». القوافي كلاسيكيّة في معظمها: وجعك/أجلك.

المادة البصريّة: فيديو يظهر كلمات الأغنية.

«ميركل»: كلمات وأداء الدرويش، أطلقتْ سنة 2021.

الموسيقا: أكابيلا طويلة نسبيّاً. تبدأ الموسيقا والراب بعد: «الفرق بيناتنا؟». تبقى الموسيقا غير مُتغيّرة إلى حدٍّ كبير حتَّى نهاية الأغنية.

الدلالات: الرد على ادّعاء مودي أنَّ الدرويش اتصل به لينهي المشكلة بينهما: «ما كان بدي إفرطا لما دقيتلك، كان بدي إفرطك كل شفقة بجهة وكونن معتبرينك رب بخلي جماهيرك تجي توحدك». منتج ألحان مودي واسمه دهب: « بقلب دهبك لتراب». الرد على كلام مودي أنَّ القافلة تسير والكلاب تعوي: «تنزل لتخرس الكلب يلي عم يعوي يطلعلك من الصحرا كتيبة مرابطين هالقافلة ما رح تمشي إلَّا إذا منقص راس المهرج». كلام مودي لا يوثِّر على الدرويش: «قلتلك القمل ما بيعلق بالصلعة فحاج تبيض يا صيبان». افتخار الدرويش بالراب الذي يؤديه: «لما تقول إني عم جَوِّد بتكون عم تعترف إنُّو للي متلك كلماتي قرآن، وعادي تكفر فيني يا ابني الكفر أول الإيمان». اهتمام مودي بالمنظر والدرويش بالمضمون: «بربي أفكاري بتربي هندامك». التلاعب بمعنى كلمة حدث، مودي قال في أغنيته: إنَّه «كاتب الأحداث» أي: إنَّه يقرّر ماذا سوف يحدث، بينما الدرويش هنا

---

(1) الدغفُل هو صغير الفيل.

(2) مسلسل الهيبة.

يقول: إنَّ مودي كاتب الأحداث؛ بمعنى أنّه يكتب للمراهقين: «أنت كاتب الأحداث جمهورك لساتو ع مصروف الماما». الاستهزاء من مودي والأسد: «هي كف ع نيعك متل الأسد ربك أنت ساقط». الاستهزاء من أغاني مودي: «بشغلي عم أرِّخ تقول الأونيسكو، أنت أقصى أحلامك يحطو تراكك بالديسكو». الرد على مودي الذي يقول بأنَّه أكثر انتشاراً من الدرويش: «ليش أرقامك أكبر؟ اسأل طوني حدشيتي أو روبي أو كيكي أو تراكك بالتونسي يا كلب اليوتيوب». مودي سيغرق في سطور الدرويش بسبب عُمقها: «كبه بسطري بيغرق». اتهام مودي بأنَّه لا يكتب كلمات أغانيه: «جبله عشرة يكتبولو ولسا مانه ملاقي». تعيير مودي بأنَّه وضع الكلمات على موقع إي باي لبيعها: «غالي حق الكلمات يا الله عوض ع إي باي». إعطاء خيار المواجهة لمودي بالباتل، أو التراك: «بالباتل أو عالتراك قلي أي موتة أنسبلك؟». عبد الباسط الساروت كرمز من رموز الثورة السوريَّة واللاعب عمر السومة كرمز للتطبيع مع النظام: «أنا حارس كالساروت وأنت خاين للثورة كالسومة». استهزاء بطريقة غناء مودي: «لك ابني ليش بتغنّي سادد أنفك كنَّك ببلوعة؟». إشارة إلى مسلسلات سوريَّة وشخصياتها: «قبلي كاين إسكوبار بعدي صالح بعصر الجنون أو غليص بالانتظار». تعيير مودي والاستهزاء به: «أنت زبالة هيك بيحكو الّي حواليك حتَّى عزرائيل رح يجيك بمنجل وياخد روحك بكريك». اتهام مودي بأنَّه لا يكتب كلمات أغانيه، بل يسرقها: «كبه بصحرا الدرويش بلكي بزورو وحي، يهمسلو حاج تسرق كلمات بس يا خرا استحي».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. القوافي كلاسيكيّة في معظمها: بيكتبلك/أنسبلك. لكنَّ بعضها الآخر ليس كذلك فستق/تحرس. استخدام تعابير شعبية مثل: «مسيحة الجوخ»، و«حلب صافي»، و«كريك».

المادة البصريّة: فيديو يظهر كلمات الأغنية. والخلفيّة عبارة عن عمل فنيّ يُظهر تمثالاً للمستشارة الألمانيّة السابقة أنجيلا ميركل، وهي ترتدي كمامة مرسوماً عليها صورة لوجه فلاديمير بوتن.

- **«حرفيّاً أقوى حدا»، «ضلع كاسر»**

<u>**«حرفيّاً أقوى حدا»:** كلمات وأداء التمَّان، أطلقتْ سنة 2020.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة على آلة الغيتار، ثمَّ يبدأ الإيقاع والراب، تبقى الموسيقا غير متغيّرة حتَّى نهاية الأغنية.

الدلالات: الاغتراب المجتمعي: «انسحب أهلين فيك معنا، نحن الّي بحياتنا ما قدرنا نفهمن ف عطول منتفرَّج من برا». صعوبة التأقلم: «منتفرَّج ومنتخيل حالنا جزء من أحجية غير مفهومة بروتوكول نفاق وتوجيب كأنو بلغة غير لغتنا». النجاح لا يُقاس بالنتيجة، بل بالجهد المبذول: «أنا حرفيّاً أقوى حدا 8 سنين تعب ع 300 مشاهدة»، و«3 فروع جامعة مثقلة برسوب مثخنة بالفشل حفظت الهزيمة بصم حرفيّاً أقوى حدا». الخسارة تمنح القوة: «ما ضل خسارة ما جربتا فحرفيّاً أقوى حدا». الخسارة تمنح الثبات: «كيف تعلمنا من هالشمعة كل ما خسرت كل ما صرت ثابت أكتر».

الأسلوب اللّغوي: عاميَّة. القوافي لا وجود لقوافٍ كلاسيكيّة، ولكنَّ النص يمتلك موسيقاه الداخليّة مثل: «وين ما اتجهنا وبعّدنا وسرحنا» تكرار لحرفي: النون، والألف (نا).

المادة البصريّة: صورة لمسودة نص أحد أغاني التمَّان.

«ضلع كاسر»: كلمات وأداء روميتا وذا هالفز، أطلقتْ سنة 2016.

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة إيقاعيّة قصيرة، ثمَّ يبدأ الراب وتتوالى المقاطع واللازمة حتَّى نهاية الأغنية.

الدلالات: إشارة إلى الفخر بالذات والقدرات: «ماسكة اللحن بإيقاعي مني صار عم يكفر، تبريت من الساحة بقوافي تشتل وتنفر». فخر الرابر بذاتها كونها أنثى تغني الراب: «كأني فراشة بهيبة الصقور كوين هزمت راب الذكور». الرد على من يسميها ضلعاً قاصراً: «الضلع قاصر كسر قوافي حرق ألحان روميتا مع ذا هالفيز وقت الراب معن قد حان»، و: «فكروني رح أنحني وصلوني بضلع قاصر قوة أفكاري بترشحني كون كضلع كاسر». الانتماء إلى الراب: «تعلقي بالراب متل قلادة بسنسال». التمييز ضدها كونها أنثى: «صدوني لأني بنت وحقدن ك سم سال». تفسير ذلك بالغيرة: «عادي لما أطفي لمعتك تعمل عليّ ثورة». إرجاع هذا الوضع إلى الفكر الذكوري: «تحطيم أفكارك واجب لمحو تفكيرك العورة». الوقوف ضدّ التمييز: «مش من حق الراب يحكي إلّا بصوت الرجل نقدتو الراب الأنوثي لتثيرو الرسالة بدجل».

الأسلوب اللغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ كلاسيكية: يكفر/ تنفر.

المادة البصريّة: فيديو يظهر كلمات الأغنية.

- **«سكة الحديد»، «زورق»، «عصي ودواليب»**

«سكة الحديد»: كلمات وأداء كالي كالي، أطلقتْ سنة 2016.

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة قصيرة متبوعة بمقطع راب، وبعده مقطع غنائي، ثمَّ لحن ختامي وتلاشٍ.

الدلالات: الثورة: «حكيتلن كيف بالريف تمردنا وبدمنا من العطش تمضمضنا». طريق اللجوء: «عسكة الحديد يوما قعدنا وكتير سوريين إجو بعدنا». التهريب وحالة الانتظار في الكامبات: «قاعدين صار لنا سنة بالكامب شريك، المهرب بيعرفنا هل كان شريك؟ من وقت ما جيت هلكان شريك حرارة يلي جنبي بركان شريك حدا أتسلا دعس تبلا عرف جنسيتو عبس وتولى». حالة السوريّين، فهم مفقودون، ميّتون، هاربون، ولا يمكن فعل شيء لتغيير ذلك: «والغايب عذرو معو المايت الله معو للكابت حزنو معو الهارب امشو معو».

الأسلوب اللغوي: لغة عربيّة عاميَّة. وجود تعبير قرآني بالفُصحى: «عَبَسَ وتولَّى». قوافٍ كلاسيكيّة بعضنا/حدنا. استخدام اللفظ نفسه للحصول على كلمتين مختلفتين: هل كان شريك/ هلكان شريك.

المادة البصريّة: فيديو يظهر كلمات الأغنية.

«زورق»: كلمات وأداء K-Lead وأساسي و S6ef، أطلقتْ سنة 2020.

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة على آلة الغيتار، ثمَّ يبدأ الإيقاع والراب، ويليهما مقطع غناء بالإنجليزيّة، ثمَّ مقطع راب، ثمَّ مقطع غناء جديد بالعربيّة، ثمَّ مقطع راب، وأخيراً مقطع الغناء بالإنجليزية وتلاشٍ.

الدلالات: الهجرة الإجباريّة: «احترنا شو نعمل احترنا وين نروح المخرج كتب علينا بالصرماية نسوح». العنصرية: «عنصرية ولا حدا مبسوط فينا جوا برا البلد كلو كلو معادينا». ثمن الثورة: «ثمن الكلمة غالي شلحتنا تيابنا». انتقاد الحال التي تربى عليها في طفولته: «من الإرهاب يلي عشتو بطفولتي طلعت معقد بيئة محطة ثقافة سجن مؤبد». حالة من عدم الاكتراث: «جنة ونار كلو واحد ما عاد فارقة». الرغبة بنسيان كل شيء: «لحد اليوم لسا أمنيتي أفقد الذاكرة». وصف لموجة اللجوء: «جيناكم سيل تقلنا عليكم الجرعة اختلاف ثقافي». الهجرة الإجباريّة: «ما برضانا تركنا الدار واقع أليم». إشارة إلى الساروت: «إصرار عزيمة ثائر كأني الساروت». معاملة كل اللاجئين على نحوٍ سيّئ

بسبب خطأ شخص واحد: «واحد عفس الكل بينلامو». الحنين للأصدقاء وإلى أنَّ الصداقات الجديدة ليست بالطعم نفسه: «بطلع من غرفتي بتتكلمي غربتي بتغبش رؤيتي بحن لصحبتي. فحاول دور بحبش ع صداقة جديدة. الصحبة هون بصراحة كئيبة».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة وإنجليزيّة. قوافٍ كلاسيكيّة فارقة/الذاكرة.

المادة البصريّة: صورة زورق.

«عصي ودواليب»: كلمات وأداء ابن حواري، إنتاج فُصام، أطلقتْ سنة 2019.

الموسيقا: يبدأ الإيقاع والراب مباشرةً، ولكن على نحوٍ هادئ حتَّى منتصف الأغنية. صوت انفجار بعد «مشتاق لم أغراضك تعا نموت سوا». يبدأ بعدها إيقاع مارش من عند: «هون تعلمنا العصي الأكلناها ندحشا بدواليب الباطل». نهاية الأغنية بلحن جديد قصير.

الدلالات: الحنين إلى الحارة: «وين الحارة؟ والعشقانين حصراً الآكلين سطولة مي من الشبابيك، تحتها، عنَّا الحارة حلوة بتشلح كل شتوية بيت، بتزعل بتميل بيوتها ع بعضها». مقارنة الذكريات مع الوضع في الغربة: «أمَّا هون تعا أغسل، بالدور زبط موعد، دكتور يضل يقلك أركد اشرب مي أحسن». مكتب العمل والبيروقراطية: «مكتب العمل بيبعتك دورات هدفه منها بس يعلمك كيف بتنبعت دورات». صعوبة العمل للمهاجرين دون أن يجري استغلالهم: «تستقل وبلا مساعدات؟ سهل تزبطها، دور على مطعم هون يمص دمك نقطة نقطة». عبء الماضي: «في زنازين على كتافنا ناطرتنا نسأل». السؤال هو: لم كان هذا قدرنا؟ «ليش الله عمل هيك؟ أو ليش الحكومة؟». ذكريات من بداية الثورة: «وين الناس الكانت بين عيونها تخبي الناس بعد كل مظاهرة طيَّارة تنفتح البواب رشوا الحزن ع شفافنا، قمت ضحكت». الاعتداء على رسام الكاريكاتير علي فرزات من قبل النظام: «كسروا أصابع فرزات أبقى ليش؟ الحلم؟». الإنسان لا يفهم المعاناة التي لم يعشها: «فكيف عم تتجرّأ تقارن شقاك بحبسي؟». أنواع المعاناة ليست متشابهة: «بعرف كل الدنيا حبوس، بس في سجن العيشة أسهل فيه، في سجون ما بياكلك البرد فيها ولا الخوف، جارك بعد ما رحل خيك، القصة مانها قصة و مين بقلبه أكتر تعب مشتاق لم أغراضك تعا نموت سوا». النضال من أجل العدالة: «هون تعلمنا العصي الأكلناها ندحشا بدواليب الباطل وإنو مو غلط تحقد ع قاتل»، و «والحب والسلام ثانويات وندالة لما الحب والسلام يلتقوا بلا عدالة».

الأسلوب اللغوي: لغة عربيّة عاميَّة. القوافي كلاسيكيّة بمعظمها مثل: ندالة/عدالة.

المادة البصريّة: صورة لابن حواري في إحدى حفلاته.

- **«حوار مع الله»**

«حوار مع الله»: كلمات وأداء أبو حجر، أطلقتْ سنة 2016.

الموسيقا: موسيقا الأغنية مأخوذة من أغنية تانغو لـ ايفورا.[1] أبو حجر يبدأ بمقدّمة قصيرة مُقدّماً نفسه والشاعرة منى موون، وأحمد نيعو، ثمَّ يبدأ الراب، تليه المقاطع الشعريّة لمنى، ثمَّ الابتهالات الصوفيّة يؤدّيها أحمد نيعو، ثمَّ ختام الأغنية.

الدلالات: استنكار لصورة الله في الأديان: «هل هيدا صوتك يلي عم يأمر بقتلي؟ الجنّة مع القاتل جهنم بتلبقلي، قلي صوتك مين؟ شيعة الحقيقة سنة الطريقة؟». التخويف من الله: «كنت صغير قالوا الله حيحطك بالنار، باختصار خفت والمحبة ضد الخوف». استخدام الله للتخويف: «فرجونياك بعبع للأطفال والشعوب». المفهوم الديني الذي يقول بأنَّ كلَّ أشكال عدم العدالة هي قضاء وقدر من الله: «قالوا الفقر والقهر والظلم كلو منَّك شفت ناس بتخوف بس عم تحكي عنَّك». طريقة تصوير الدين تذكر بالأنظمة الديكتاتورية: «الله شايفك حاطط عكتفك مخبرين، شي بيشبه الأمن السياسي قالوا عنو دين». الطلب من الله أن يكون مصدر حرية حقيقية: « So I'm asking you to teach me what real freedom might be». التعبير عن الحُبِّ الصوفي للذات الإلهية: «وَاللَه ما طَلَعَت شَمسٌ وَلا غَرُبَت - إِلّا وحُبُّكَ مَقرونٌ بِأَنفاسي - وَلا خلوتُ إِلى قَومٍ أُحدِّثهم - إِلّا وَأَنتَ حَديثي بَينَ جُلّاسي».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة وفُصحى، وإنجليزية. قوافي الراب كلاسيكية: منَّك/عنَّك.

المادة البصريّة: الفيديو المرافق للأغنية يُظهر أبا حجر، وهو يؤدّي مقاطع الراب فوق أحد أسطح برلين ويُظهر راقصة تحاكي رقصة المولويّة، كما تظهر الشاعرة منى موون. يرتدي جميع هؤلاء ملابس بيضاء. مع تقدّم الأغنية يقوم أبو حجر بنزع جزء من ملابسه عن نفسه وهو يتقدم إلى الأمام.

---

(1) Tango to Evora by Loreena McKennitt.

- «**قوم وصلنا**»، «**يوماً ما**»

<u>«**قوم وصلنا**»: كلمات وأداء بو كلثوم، أطلقتْ سنة 2014.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة عبارة عن مجموعة من التوافقات الهارمونيّة معزوفة من قبل وتريّات، لكنَّ الصوت مُعالج إلكترونيّاً. يبدأ الإيقاع والراب، وصوت الوتريّات باقٍ في الخلفيّة، ثمَّ تدخل أصوات بيانو وغيتار كهربائي على التوالي، ثمَّ تعود الموسيقى إلى الوتريّات والإيقاع وحدهما، ثمَّ تدخل أصوات البيانو والغيتار الكهربائي مرّة أخرى، ثمَّ ينتهي الراب، وبعده تنتهي الأغنية.

الدلالات: اللاجئون المعدمون لا يهتمّون بالسياسة: «إنْ كنت ابن لجوء بعز البرد ناطر تدفا، صدقني ما لح يكون همك يروح أو يبقى». انتقاد جامعة الدول العربية: «حنون جامعة الدول خايف علينا نغرق، جايين بنص الجمعة نوقف عالطاولة ونخرا». استغلال القضية السوريَّة إعلاميّاً: «مين أنت عفواً؟ و مين اللي حط جرحي بكل دعاية ونشرة ... حكاية بلدي مانها موضة تعاطفك خلِّيلك لو كانت دمشق بتمشي كانت إجت تخلع نيعك». ذكريات جميلة من الطفولة عن الحارة والأم وشكل من أشكال النوستالجيا: «كل ما بغفى عالقاعد ببقى عكرسي بتكسي وأمي جنبي بتطبطب عكتفي تقلي أمي: قوم وصلنا». و «فتِّح عيوني ضم شارعنا لصدري حس حيطانه عخدودي». وداع الحارة: «ودَّعت بلكونتنا وبإيدي مخدِّه لابس أسود أرمل بعدِّة أربعين يوم بلحية». الاقتتال السوري: «تحت بلكونها وأهلها بالبيت عم يتناتفوا دمشق اطلعي اتغمِّيلي تركيهن يتساوموا طلعتلي الكحل عخدودا عم تبكي».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. القوافي مزيج بين الكلاسيكيّة: تدفا/يبقى، وغير كلاسيكيّة مثل: نغرق/نخرا.

المادة البصريّة: فيديو يظهر الرابر بو كلثوم مع خلفيّة سوداء، ووجود أضواء سيّارة في الخلفيّة، ثمَّ تظهر امرأة تمثّل الأم، وتظهر بعدها امرأة تمثّل دمشق كعروس. ينتهي الفيديو بـ»بو كلثوم» مغادراً المشهد وآخذاً حقيبته معه.

<u>«**يوماً ما**»: كلمات وأداء فولكينو وزئبق، أطلقتْ سنة 2019.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة مع صوت غيتار كهربائي، ثمَّ يبدأ الإيقاع والراب. تبقى الموسيقا غير متغيّرة إلى حدٍّ كبير حتَّى نهاية الأغنية.

الدلالات: يشير الرابر إلى أنَّ الناس سيقدّرونه ويهابونه يوماً ما: «يوماً ما رح بوسا للعالم كعبي.. وما رح ينزعلن خوفن ولا مليون طاسة رعبة ...». تحقيق النجاح المادي: «يوماً ما رح إلعب بغنائم صبري... وإزهق من كتر العملة وسوِّر بالياقوت قصري». يُشير الرابر إلى أنَّه سينتقم من أعدائه: «يوماً ما رح أتسمّى كريمينال كانيبال وحمص لحم عواينيّة مع زيت وبصلة». يُشير الرابر إلى أنَّه سيمتلك رفاهية استديو التسجيل، والكثير من الأموال، والمخدّرات، وسكرتيرة: «يوماً ما رح قضِّي تلت رباع وقتي بحجرة تسجيل خاصة وسكرتيرة سيكسي خالصة والديكور المتواضع رزم خضرة كاش وبلاطات هاش متراصة ستاف عالسما سكارسا». يُشير الرابر إلى أنَّه سيكون لديه شركة، وسُلطة على الموظفين، ويتملُّقه الناس: «يوماً ما رح طلطل ع الشركة تبعيتي وأتمنيك مع العمال ويمدحو بنفسيتي». التخلُّص من الأعداء: «يوماً ما.. ما رح أستاء ع دم الأفاعي بس قص عشب الفناء». تحقيق المجد: «يوماً ما بتشوف اسمي بأول السطر بتزور جسمي بالصخر منحوت وجهي عالقمر». كلمات الرابر ستكون بين كتب الشعراء والأدباء: «وتشهد مخطوطاتي على الرف القاري بالمكتبة بين كتب نزار جبران وإيليا أبو ماضي». سيجعل الرابر أعداءه يرضخون له: «يوماً ما رح تركع تحت صباطي وقتا رح ذكرك بالخياسة وقديشك كنت واطي».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. القوافي كلاسيكيّة مثل: شرنقة/مطرقة. استخدام تعابير شعبيّة مثل: علاك مصدي/ أو عوايني.

المادة البصريّة: فيديو يُظهر ممثلاً يمشي في الثلج يحمل منشاراً، أو يجلس قرب نار متّقدة، ويُظهر ممثلاً صبيّاً يحمل منشاراً؛ هذا الممثل يلعب دور الرابر فولكينو لأنَّ فولكينو لا يزال في سوريا، والفيديو مصوّر في مكان ما بأوروبا. يظهر زئبق وأشخاص آخرون في الفيديو.

- **«طاير»، «جرعة زايدة»**

<u>**«طاير»**: كلمات وأداء مودي العربي، أطلقتْ سنة 2017.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة قصيرة مؤلّفة من أصوات وتريّات، ثمَّ يبدأ الإيقاع والراب. في القسم الثاني من الأغنية يُستخدَم الأوتوتيون.

الدلالات: نمط حياة تدخين الحشيش: «بفيق من نومي هلأ بلَّش يومي فتت لعندن حطولي

جوينت بين عيوني». الذهاب إلى أمستردام لاستهلاك المخدّرات: «بساعة وصلنا ع أمستردام توجهنا فوراً عالكوفي شوب». الاحتفال بالمخدّرات: «عملنا جوينتاتنا في شي بالحياة تغيّر فتلت وقلبت حياتنا».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. بعض القوافي كلاسيكيّة مثل: فقنا/عملنا. تعابير شعبيّة مثل: «من أوّل صاروخ اتفجَّر»؛ وتعني: إشعال وتدخين لفافة الحشيش.

المادة البصريّة: فيديو يظهر الرابر يستيقظ، ثمَّ نرى الأصدقاء يدخّنون الحشيش، ثمَّ نراهم في السيّارة متّجهين إلى أمستردام، ثمَّ على الشاطئ.

<u>**«جرعة زائدة»:** كلمات وأداء الدرويش، أطلقتْ سنة 2020.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بصوت صرخة، تليها مقدّمة موسيقيّة قصيرة، ثمَّ يبدأ الإيقاع والراب، وتتوالى المقاطع واللازمة. لا يوجد سوى تغييرات طفيفة بالإيقاع.

الدلالات: انتشار المخدّرات: «جيب القهوة لجيل الصحوة والثورات أو قلَّك طفِّي تحت الركوة طلعنا جيل الكبتة والكيتامين». التخلّص من العقل عن طريق المخدّرات: «واللي ما قدر باع راسه للتخدير». التمرُّد على السياسات الدوائيّة: «قال مرضى نفسيّين نحن حبوبك ضبَّها قال غير واقعيّين نحن حبوبك ضبَّها قال سيكوباثيّين نحن، بيعطونا حبوب لنغبَّها والحبوب منكبَّها». حوادث التدخين: «وهي ليلِّي بعد ما ناموا هب فيهن التخت واحترق». حوادث الانتحار: «هي ليلِّي كبُّو حالن عن طابق عالي ما فاقو ع موعدنا باليوم التالي». نفاق من يطالب بمحاسبة المدمنين بدل علاجهم: «وهي ليلِّي بدُّن يحاكمو المدمن بس بيصوتو للمجرمين». الأدوية عندما يُساء استخدامها: «أدوية الأعصاب قلبت البلاد لمشافي مجانين». المدمنون الحقيقيّون ونفاقهم: «واللي بدهن يحبسونا بتهم إدمان هنِّ المدمنين يا لروسهن يا للجيبة يا للدولة يا للدين».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة مع بعض الفُصحى مثل: «ما هو الحل؟». القوافي بعضها كلاسيكي مثل: تعتير/تخدير.

المادة البصريّة: صورة لغلاف الألبوم الذي يحتوي هذه الأغنية.

- **«زاوية الغرفة»، «Monologue 0»، «PTSD»، «Still Healing»**

<u>**«زاوية الغرفة»:** كلمات وأداء كالي كالي، أطلقتْ سنة 2019.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بسلسلة هارمونيّة على البيانو، ثمَّ يبدأ الإيقاع والراب، ثمَّ تُضاف عناصر إلى الإيقاع. يتوقّف الإيقاع عند أداء اللازمة، يعود الإيقاع عند إعادة اللازمة للمرّة الثانية. تنتهي الأغنية بالهارموني نفسه، لكن مع صوت غيتار كهربائي هادئ.

الدلالات: الشعور بالترك والخذلان: «نحن مكروهين ما تتوقّع حدا يمسك إيدنا». الشعور بالكره: «بعرف بتكرهني بتكره هالغرفة حتَّى أدويتك». إيذاء الذات كتعبير: «أنا بعبِّر بالسطور وأنت بتعبِّر بالندوب». الأفكار الوسواسيّة: «الشيطان على كتفك فبفهم لما تبكيلي رح أطلَّع بعيونك وصدقك لما تحكيلي في شي عمَّا يمشي عالحيط في شي عم يلحقني جوا مرايا هالبيت في شي تحت تختي في شي عم يخنقني على رقبتي ...». محاولة الانتحار: «بلع تلاتين حبة وكرع الأنينة بدو ينهي الليلة كل القصص والحكايات الحزينة، قلي كنَّا سذّج لما علقنا بغير حالنا آمالنا». الإنقاذ من محاولة الانتحار: «حطيت إيدي بحلقه استفرغن عكفي والأرضية». شعور بالرفض: «نحن غريبين والمجتمع ما بيقبل أمثالنا». الاكتئاب كمرض خفي: «حتَّى الّي عايش معن كل يوم ما عرفو معركتك». الشعور باليأس: «مليت من التمثيل أنا مثَّلت كل الكادر، أنا آسف خالد بس مضطر إنو غادر».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. القوافي كلاسيكيّة: تتعثر/تتأثر.

المادة البصريّة: عمل فنيّ عبارة عن تمثال يغطّي وجهه بكفّه.

<u>**«Still Healing»:** كلمات وأداء إنانا، أطلقتْ سنة 2020.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة تؤدّى بصوت قريب من صوت الآلة اليابانيّة الكوتو، ثمَّ يبدأ الإيقاع والراب. الخاتمة تشبه المقدّمة.

الدلالات: التروما والأزمات النفسيّة: «how to feel، إذا بطفولتي كنت فاقدة للحنان». التروما الجماعيّة: «مش أعجوبة كمية التروما المجمعينها». الغربة الإجباريّة: «الغربة قفص سكّره الأسد علينا». التعلُّم من التجارب والرغبة بالتغيير: «التوبة ما عاد نسكت تربينا وهالحقبة لازم تخلص عإيدينا». التعبير عن التضامن: «فعم دور عالناس يلي بتدعي للتحرير متلي، نقية الراس البدا تقاتل وبدا تبني، أنا بالأساس عن التضامن والصمود بغنّي».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة ممزوجة بالإنجليزيّة. القوافي كلاسيكيّة: النسيان/السجان.

المادة البصريّة: عمل فني عبارة عن رسم بالأبيض والأسود.

«**PTSD**»: كلمات وأداء صوت جلجامش، أطلقتْ سنة 2021.

الموسيقا: تبدأ الأغنية بكلام على خلفيّة موسيقيّة، يبدأ بعدها الإيقاع وتتابع الموسيقا غير متغيّرة إلى حدٍّ كبير حتَّى نهاية الأغنية.

الدلالات: الهجرة الدائمة والحنين: «هي لأمي، لأخواتي، للبيت وللمخيّم، لصحابي يلي راحو ويلي ضلّو، هي لشنتة السفر يلي مرافقتني من 7 سنين». غياب الأمل: «كبيت كل الأمل الّي معوّل عليه». مزاج اكتئابي: «براسي أغاني بتكئبني بعز الضهر». محاولة علاج الحالة بالكحول: «بداية جديدة كل يوم نهايتا سكران». تناقضات الحالة: «احترق ديني من الوضع وبعدني بردان». الوحدة: «بفتح حديث مع شباكي بزت شباكي، بلقط اكتئابي / بحدثو شوي / بشد لحافي». رفض للتخدير الدوائي كعلاج والإبقاء على آليّات التكيف مثل تدخين الحشيش: «حالتي صعبة PTSD هيك قلي من جلسة وحدة شاف التروما وصفلي مبيد رديت عزيزي الدنيا سحبة.. لعبت كتير خلي الدوا على جنب بفضل ضل عالويد».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. معظم القوافي كلاسيكيّة: غلطان/ندمان. استخدام الكلمة نفسها بمعنيين مختلفين: «بحدثو» قد تعني الحديث والمحادثة، وقد تعني فعل التحديث؛ أي: التجديد.

المادة البصريّة: عمل فني لابن حواري.

«**Monologue 0**»: كلمات وأداء بو كلثوم، أطلقتْ سنة 2021.

الموسيقا: يبدأ الراب بدون إيقاع بعد المقدّمة الموسيقيّة، ثمَّ يبدأ الإيقاع مع الغناء إضافةً إلى ظهور لحن على آلة الساكسفون وصولاً إلى الخاتمة.

الدلالات: النظر إلى الهاوية: «عم بتطلّع عهالهاوية وشو رافع رجليّ عنها». الجروح النفسيّة هي الأصعب: «أصعب جروح هيّ الما إلها دوا يلي بتفيقك بالليل لتقوم تستفرغ هوا». التساؤل عن الثمن: «والشي القتلته جوَّا، فهِّمني ديته وين؟». لا مسكن لك إلَّا ذاتك: «لسَّا بتسكن برَّاتك وبتجي

بتسأل عبيت؟». تعلم الحُب: «رحت أتعلَّم حب وأزرع قلب ما عطوني ايّاه رحت أتعلَّم شو يعني يصير حدا نصِّي». الحُبُّ غير المشروط: «الحب لمَّا تعطي بلا حد وبلا شرط الحب لمَّا تفلِّت وقت القبض».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ غير كلاسيكيّة: شرط/قبض. تعابير شعبية مثل: عهالأنف ياما ياما كاسر بصل.

المادة البصريّة: صورة لغلاف الألبوم الذي يحتوي هذه الأغنية.

- **«كوني ثورة ولكن...»، «بالحلال أحلى»**

<u>**«كوني ثورة ولكن»:** كلمات وأداء فريق البصمة العربيّة، أطلقتْ سنة 2019.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة على آلة البيانو، ثمَّ تتوالى مقاطع الغناء والراب حتَّى نهاية الأغنية.

الدلالات: التعبير عن التوق إلى الحريَّة: «حريتي بإني كون إنسان، مسجونة وما عندي مكان، محتارة موجوعة ما حدا بيسمعني من الماضي من الحاضر من كل لي كان». وصف حال المرأة: «من لمَّا فتحت عيونا علموها إنها نقص، كلشي في الحياة كان ضدها كأنَّها طالبة جوا فحص، لما ثارت صارو يحكو عليها متحررة لو خجولة عادي جداً يقولو متكبرة حيروها وحارو معاها ما حدا عارف شو حاصل فهموها إنها دوماً ضلع قاصر». الضغط يقود إلى الثورة: «زودو الضغط عليها فانفتح قدامها باب بأنها تثور غصباً عنهن غصباً عنها غصباً عن الكل». هناك من يتربَّص بالمرأة: «ومتل أي ثورة في شخص ناطر هاد القرار حتَّى يغيِّر طريقا ويحرفا عن المسار». ضد إظهار المفاتن والعلاقات قبل الزواج: «هل من المنطق أن يكون اظهار المفاتن تحرر أو تكثر علاقاتك قبل الزواج بلا تذمّر؟». ضرورة أن تطالب المرأة بحقوقها: «لا تسكتي عن حقك ارفعي صوتك لا تخافي من مجتمعك إنْ عاملك كعورة». لكن ضرورة أن يثق المجتمع بالمرأة أيضاً: «حبيبتي تغيري خلي المجتمع يوثق فيكِ». وذلك عن طريق الأخلاق والآداب: «كوني ثورة لكن ثوري بأخلاقك، كوني ثورة لكن احتفظي بآدابك، كوني واعية بين التحضر والانفتاح والعهر». ضرورة مكافحة التحرُّش والزواج القسري: «قولي لا للزواج القسري قولي كفى للتحرُّش الجنسي أنتِ مانك أداة جنسية أنتِ بشر أنتِ مو ممنوعة إنِّك تحبي أنتِ مانك حجر».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ كلاسيكية: حبيت/حسيت.

المادة البصريّة: يُظهر الفيديو التنويه التالي في البداية: «نحن نؤكّد أنّنا مع حقوق المرأة كافّة وعدم التدخّل في حريّاتها ومعتقداتها. العمل يطرح العديد من النقاط التي رأينا أنّها قد تُغيِّر في المجتمع إلى الأسوأ، ومن هذا المنطلق نؤكّد أنَّ لكل شعب عادات وتقاليد يجب احترامها وعدم المساس بها مع التوضيح للعديد من الممارسات الخاطئة والفهم الخاطئ من جميع الأطراف. نتمنّى أنْ ينال العمل إعجابكم»، ثمَّ يبدأ الفيديو التمثيلي الذي يُظهر بيسان، والهيزي مان، ومستر رايت، وأشخاصاً آخرين. يُظهر الفيديو بيسان في غرفتها، والهيزي مان يغنّي راب في مكان آخر. مشاهد تمثيليّة تُظهر أخا بيسان يقوم باضطهادها ويضربها. بيسان تهرب من البيت. يتدخَّل مستر رايت في مشهد التمثيل، ويؤدّي الراب. مشاهد تمثيليّة لتزويج بيسان لشخص دون رغبتها، يتبعه مشهد بديل يصوِّر تزويجها ممّن تُحب.

<u>**«بالحلال أحلى»**: كلمات وأداء إسماعيل تمر، أطلقتْ سنة 2015.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بجزء من أغنية لفيروز، ثمَّ يليها الحوار التمثيلي متبوعاً بمقدّمة موسيقيّة، وبعدها يبدأ الراب والإيقاع، وتتناوب بعده مقاطع الراب والغناء حتَّى نهاية الأغنية.

الدلالات: وصف لحالة الحُبِّ: «كنت مفكِّر إني قبلك عشت حياتي وحبيت لما شفتك مستحيل أعرف أوصف شو حسيت». هدف الحب هو الزواج: «اللي بيني وبينك حُب رح زينو بعقد زواج». وصف المحبوب: «ياسمين الشام لما شافك داب من جمالك مشيتي ع شط البحر شافك البحر دعالك بحِّة صوتك لحن شرقي أحلى من أحلى موسيقا المستقبل». المرأة ككائن رقيق: «يا أجمل وردة ما رح أقسى عليكِ بالكلام بكتاب الحب تعلّمت جرح الورد حرام». التأكيد على الحب بالحلال: «لأني بعرف إنُّو الحب بالحلال طعمو أحلى اخترتك لتكوني شريكة حياتي». البعد الديني للحب الحلال: «سبحان اللي عطانا نعمة الحب بالحلال». تعبير عن أدوار جندريّة تقليديّة: «أشرب القهوة من إيدك أقعد أتغزّل فيكِ».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. قوافٍ كلاسيكيّة: حبيت/حسيت.

المادة البصريّة: يظهر الاقتباس التالي في بداية الفيديو: «ليست الرجولة أنْ تحبَّك كل النساء، ولكنَّ الرجولة أنْ تخلص لإنسانة واحدة وتجعلها أميرة كل النساء». يبدأ الفيديو كليب بمشاهد من

طبيعة لبنان، ثمَّ نرى الرابر يتكلم مع حبيبته التي ترغب بأن يخبطها، وهو يتأفّف من هذه الطلبات. تظهر أمّه، وتناقشه أنَّ الفتاة معها حق، وهو يلعب دور المتردّد. وتقول له أمّه: لو كنت تحبُّها حقاً اطلب يدها. ثمَّ ينهض بعد ذلك. يرى الرابر شاباً وفتاة وينصح الشاب بأن يتزوّجها. مشاهد بريك دانس ينضم إليها الرابر، ثمَّ يظهر الشاب الذي يقوم بأداء المقاطع الغنائيّة، ثمَّ يحمل تمر باقة ورد ويذهب إلى بيت الفتاة، ويكتب بالورود على الأرض: تتزوجيني؟

- **«مرك حلو»، «نهايتها معي»**

<u>**«مرك حلو»:** كلمات وأداء ثورة، أطلقتْ سنة 2022.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة قصيرة جدّاً، يتبعها الراب والإيقاع. تتوقّف الموسيقا قبل نهاية الأغنية.

الدلالات: توصيف حالة الحُبِّ والأرق: «بيقولو الحب لما يبطل بدَّك تنام لأن الحقيقة أحلى من الأحلام». التفكير الدائم بالمحبوبة: «بيشوفو جفوني وجهك كل ما غمضو بس برضه مش عم نام». تبادل النظرات: «بتسرقي مني مشاهد وأنا بسرق منِّك بسمات». إشارة إلى عدم القدرة على التنفس: «نفسي غريق وحلقي عطشان مشعلة حريق تحت البحر وهو بيضحك ليه بهالأحزان؟». إشارة إلى التوق: «هالرقصة ممكن تكسر هالجليد الديبان؟».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. القوافي مزيج بين الكلاسيكيّة: أحمر/منظر، وغير الكلاسيكيّة: أطول/أسرع.

المادة البصريّة: عمل فني خاص بالأغنية.

<u>**«نهايتها معي»:** كلمات وأداء سالي، أطلقتْ سنة 2021.</u>

الموسيقا: تبدأ الأغنية بمقدّمة موسيقيّة عبارة عن متتاليات هارمونيّة على آلة البيانو، ثمَّ يبدأ الراب بدون إيقاع. يبدأ الإيقاع عند «وإيزي إذا مشيتي ...». لكنَّه سرعان ما يتوقّف، ليعود على نحوٍ قصير، وتنتهي الأغنية بدون إيقاع.

الدلالات: الصراحة مع البنت المعجبة بها: «كنت عم خبرا بشكل حقيقي إني فيك». التعبير عن مشاعر الحب: «... وقبلا تماماً كنت عم قلّا برتحلا». التعلق والرغبة بالوصل: «هاتي رقمك ت سيِّف

عرفيني سكنك وأنا بخيِّم». المشاكل مع المحبوبة: «لأنّو قبل بثواني بذكر كنَّا علقانين وكان أساس العلقة إنو أعطيتي رأيك فيني وكان عندي اعتراض ع كذا نقطة وكبيت القهوة القبل شوي جبتا بعد ما سألتك شو بتشربي وما جاوبتِ غير بعد ما كنت كتير مصرَّة...». التوق إلى الحميميّة للتغلب على الاكتئاب: «كانت مكتئبة ف حشتا بعد ما ربتلا ع كتفا واعتذرتلا نيابةً عن أيّ شي».

الأسلوب اللّغوي: لغة عربيّة عاميَّة. القوافي مزيج بين الكلاسيكيّة: ساكتين/علقانين، وغير الكلاسيكيّة: ولاد/عياط.

المادة البصرية: صورة خاصة بالأغنية.

وجهان ووجهة واحدة

الفن التشكيلي العربي وانشغالات التحرُّر

دراسة مقارنة لتجربتَي مروان قصَّاب وكمالا إبراهيم (1960-2010)

شامة الرشيد بابكر

محمد عبد الرحمن حسن

مقدّمة

منذ أن بدأت حركة الفنون التشكيليّة العربيّة الحديثة في نهاية النصف الأوّل من القرن العشرين بتأسيس المراسم الخاصّة وكليّات ومعاهد الفنون، برزت تجمُّعات فنيّة أسَّسها فنّانون عرب تبنّوا اتّجاهات فنيّة مختلفة، منها ما قاده فنّان واحد، مثل: اتّجاه «البُعد الواحد» الذي صاغ أطروحته النظريّة الفنّان العراقي شاكر حسن آل سعيد، ومنها تيّارات جماعيّة ساهم فيها عدّة فنّانين، مثل: تيّار الحروفيّة الذي شاع في معظم البلاد العربيّة. وبينما لقيت هذه الاتّجاهات اهتماماً معقولاً من النقّاد ومؤرّخي الفن، فإنّ كثيرين من الفنّانين الذين احتفظوا بفرديّتهم، ولم يندرجوا في تيّارٍ محدّدٍ، أُهملت إنجازاتهم ولم تلق التقدير الذي لقيته الجماعات الفنيّة؛ لأنّها في الغالب أكثر انتظاماً في عقد الفعاليات والعروض، كما أنّها تقدّم فلسفة وتنظيراً لممارستها الفنيّة، إضافةً إلى أنّها أكثر قدرةً على عكس حركة الثقافة في المجتمع ككل بسبب طابعها الجماعي. وبعد ثمانينيّات القرن العشرين، عندما تراجع الدور الذي كان النقّاد يعزونه إلى مفهوم (المدرسة)، انتبهوا إلى أنّ عدداً كبيراً من المساهمات الفرديّة إذا ما دُرست بطريقةٍ دقيقةٍ فإنّها يمكن أن تغيّر خارطة تاريخ الفنون التشكيليّة العربيّة الحديثة، وتكشف عن مشهدٍ أكثر رحابةً وثراءً ممّا قدّمته المدارس. ومع تراجُع دور الأيديولوجيّات في الحياة العامّة، وبروز التأثير الكبير للوسائط الاجتماعيّة احتلّت المبادرات الفرديّة منزلةً مؤثّرةً، وأصبح ضروريّاً مراجعة تاريخ حركة الفنون التشكيليّة العربيّة، والاهتمام بالمساهمات الفرديّة التي هي أكبر عدداً بكثير من مساهمات الجماعات الفنيّة، مع عدم إهمال دور هذه الأخيرة.

تكمن مشكلة رصد مسار حركة الفنون التشكيليّة العربيّة في عدم وجود أرشيفٍ لوثائق تاريخيّة كافية تسمح بتقسيمٍ دقيقٍ لفترات تطوّر الممارسة التشكيليّة، بجانب قصور المساهمات النظريّة

التي لم تتح تطوير معايير لتصنيف الأعمال في اتّجاهاتٍ فنيّةٍ محدّدة المعالم، وضعف المؤسّسات الفنيّة، ومحدوديّة قنوات نشر المعرفة؛ هذا إضافةً إلى ضعف تأهيل النقّاد، الذين يكتفي معظمهم بالوصف المبتسر لمساهمات الفنّانين، ولا يربطونها بالسياقات التاريخيّة والاجتماعيّة التي أُنتجت فيها، ولا يستخلصون منها مضامينَ فكريّة تكشف عن موقع الفنون من حركة التاريخ، ودورها المؤثّر في التعبير عن القضايا الإنسانيّة الكبرى، وبذلك مساهمتها في تغيير العالم وتثوير الواقع. إدراكاً لأوجه القصور هذه، وسعياً للمساهمة في جهود تخطّيها، تستجلي هذه الدراسة تجربة اثنين من الفنّانين العرب الذين لم تقلّ مساهمتيهما عن كثيرين من الفنّانين الذين لقوا شهرةً عالميّةً كبيرةً، سواء من حيث طبيعة أعمالهما، أو من حيث قدراتهما الفنيّة، أو من حيث عمق ثقافتَيهما، وهما: الفنّان السوري مروان قصاب باشي (1934- 2016)، والفنّانة السودانيّة كمالا إبراهيم اسحاق (1939-).

الصورة العامّة للدراسة

تضم الدراسة ثلاثة فصول: الفصل الأوّل: له طبيعة نظريّة، ويعرض الإطار المفاهيمي الذي تُحلَّل عبره تجربة الفنّانَين، ويرصد السياق التاريخي الذي تطوّرت فيه تجربتيهما؛ أمّا الفصل الثاني: فيحلِّل عـيّنة مختارةً من أعمال كل فنّان لاستخلاص السمات المميّزة لتجربته، ويأتي الفصل الثالث: ليربط بين التجربتين مقارِناً بين المفاهيم المستخلصة من التحليل ليتوصّل إلى نتائج الدراسة. وعلى الرغم من اتّساع النطاق الزمني الذي أخذته الدراسة على عاتقها (1960-2010)، والذي من الصعب الإحاطة بتفاصيله، إلّا أنّ الهدف من ذلك هو ربط تجربتَيْ قصّاب وكمالا بالسياقين: الاجتماعي، والتاريخي لتحديد المناطق المحوريّة في تجربتَيهما، فمن دون وصف عام للتجربتين لا يمكن تحديد المواضع الجديرة بالبحث المفصّل فيهما. وهذا النوع من التأطير للمساهمات الفنيّة تحتاج إليه الدراسات النقديّة للفنون العربيّة؛ لأنّها ما زالت في طور التكوين؛ لأجل هذا تركّز الدراسة على فترة الثلاثين عاماً الواقعة بين 1970-2000؛ أمّا عقد الستينيّات الذي يسبق هذه الفترة، فيشكّل مقدّمةً لها، بينما يشكّل عقد بداية الألفيّة الثالثة خاتمة تجربتَي الفنّانَين.

تسعى الدراسة للإجابة عن السؤال التالي: ما الملامح المميّزة للّغة الفنيّة التي صاغ بها الفنّانان: مروان قصَّاب وكمالا إبراهيم تصوّراتهما لمشكلات العالم المعاصر عموماً، والمجتمع العربي خصوصاً؟ وكيف عبَّرت أعمالهما عن وعود التحرُّر بمعناه الإنساني الشامل؟

تُقارَن أعمال قصّاب وكمالا من حيث تمثيلها للوجوه البشريّة من جهتي: العُمر، والنوع (gender). فبينما اهتم قصّاب بالإنسان كجنسٍ عام، فإنّ الفروق بين الإناث والذكور تتراجع في بعض أعماله لتسمح له بمخاطبة الأزمات الإنسانيّة عامّة، ناظراً إلى الإنسان من حيث هو خاضع لتأثيرات الزمن والتاريخ؛ أمّا لدى كمالا فتظهر عناية واضحة بالتعبير عن مشكلات النوع بالتركيز على المرأة ككائنٍ مستقلّ، لا يمكن تجاهل خصوصيّته، وفي الوقت نفسه لا يمكن أن يُختزل إلى نوعٍ يخوض مواجهةً مع نوعٍ آخر هو الرجُل.

تصدر أهميّة هذه الدراسة من أنّ المقارنة بين تجربتَي: قصّاب، وكمالا تكشف عن ملامح عامّة للفترة التأسيسيّة للحداثة العربيّة من جانب لم تجرِ مقاربته من قبل، وهو انتقال الوعي العربي من مرحلة الجمود في ظلّ دولة ما بعد الاستعمار إلى المرحلة التي اتّخذ فيها بُعداً نقدياً جذرياً في نهاية القرن العشرين، بما يتيح وضعه في إطار ما يسمّى اليوم «فكر الجنوب العالمي» (global South thinking). وتهدف الدراسة إلى فهم علاقة الفنون التشكيليّة بالتحوّلات الجارية في المنطقة العربيّة ضمن توجُّهين متزامنَين: السعي للتحرُّر من سطوة الأيديولوجيّات الشموليّة للأنظمة الحاكمة، وفك الارتباط بالهيمنة العالميّة.

الفصل الأوّل

خلفيّات الدراسة

يتضمّن هذا القسم شرحاً للأسس التي تنهض عليها الدراسة، ويضمّ مجموعة المفاهيم والتصوّرات التي تشكّل في مجموعها الإطار النظريّ الذي سيحكم تحليل الأعمال الفنيّة ومقارنتها.

1. الإطار المفاهيمي

تشير معظم الدراسات المعاصرة إلى أنّ حقبة العولمة التي تميّز عالمنا المعاصر كانت تتضمَّن إمكانيّتين: فمن الناحية النظريّة تضمَّنت إمكانيّة تعدُّد مراكز الإنتاج الثقافي، وخلق عالم ديموقراطي متنوّع؛ أمّا واقعيّاً، فقد أضعفت ثقافات الجنوب ومنحت ثقافة الشمال، أو الغرب، قدرة أن تطغى على الثقافات الأخرى في جميع المستويات، سواء على مستوى الثقافة الشعبيّة أم المعرفة الأكثر تخصُّصاً[1]. ونتيجة لوضعية القوة هذه فإن تحقُّق الإمكانية الأولى، أي تعميق التنوع والتعددية الثقافية، صارت مقيدة بأن تقدّم ثقافات العالم نفسها عبر الأشكال التي تنتقيها الثقافة الغربيّة، وتحدّد بها أوجه صلاحيّتها؛ بمعنى أنّ فرصة دخول الفضاء العالمي للثقافة أصبح مقيّداً بعمليّة الانتقاء التي تمارسها الثقافة الغربيّة، وتُخضع فيها نتاجات الثقافات الأخرى لمعاييرها،

(1) انظر الكتاب التالي الذي ساهم في تأليفه عدد من مفكري الشمال والجنوب، وفيه عبّر معظمهم عن الموقف المشار إليه حول العولمة:

Jameson, Fredric and Miyoshi, Masao (eds.); *The Cultures of Globalization*, (Durham and London; Duke University Press, 1998).

وتُرجم هذا الكتاب إلى العربية بعنوان: فردريك جيمسون، وماساو ميوشي (محرران): **ثقافات العولمة** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004).

والموضع الذي تحدّده لها في المشهد العالمي. وفي ظلّ هذه الوضعيّة ظلّت التنميطات الثقافيّة تتحكّم بالمعايير الغربيّة، وتعيد إنتاج وضعيّة السيطرة القديمة عبر أدوات أكثر خطورة، أبرزها الإعلام والإنترنت، وهذا يعني اجتثاث بُعد المقاومة الذي يميّز الفنون والآداب على وجه التحديد؛ مقاومة كل ما هو سالب، وفتح الحياة على مبدأ تساوي البشر والحق في العدالة، والعيش في عالمٍ يقوم على حفظ كرامة جميع البشر. هذه الوضعيّة التي تدعم الهيمنة الغربيّة التي سادت العالم طوال حقبة العصر الحديث في شكل استعمارٍ مباشرٍ وغير مباشر، تُمارَس اليوم في مجال الفن عبر الضغوط وممارسات التمييز ضدّ الذين يسعون للتعبير عن ثقافاتهم وتقديمها خارج القنوات الرسميّة لتسويق الفن، ومناهضة هذه الوضعيّة تتطلّب دراسة الظروف التي يعمل فيها فنّانو الجنوب، لمعرفة القيود التي تتحكّم بالممارسة الفنيّة وتوجِّهها هذه الوجهة، أو تلك، بعيداً عن الدور المطلوب في مجال تحرير العقول والذائقة الفنيّة. وهذا النوع من المعرفة يحتاج إليه الفنّانون العرب على نحوٍ خاص، بسبب الوضعيّة الراهنة التي يُراد فيها إجهاض جهود تحرُّر الشعوب العربيّة عبر ثوراتها المستمرّة.

هنا يمكن أن تفيدنا دراسة تجربتي: قصّاب، وكمالا، وذلك من خلال معرفة كيف تعاملا مع قيود العولمة ونجحا في تجنّب السقوط في قبضتها، وفي الوقت نفسه عبّرا عن انشغالات المجتمعات العربيّة بالتغيير، وتعاملا مع الثقافة الغربيّة كمصدرٍ يضاف إلى مصادرهما المحليّة، وبهذا أكَّدا إمكانيّة التثاقف بين الشعوب على أساس احترام الثقافات لبعضها، وهذا هو الفضاء الذي يسعى فكر الجنوب لتوسيعه من خلال نقد تقاليد الهيمنة التي ترسّبت في مجال العلاقة بين الشعوب والثقافات، عقب السيطرة الاستعماريّة الأوروبيّة.

2. الإطار النظري: الفن المعاصر ونقض الكولونياليّة

تشرك الفنون مع الأوجه المختلفة للثقافات المعاصرة في ضرورة تجاوز التركة السالبة التي خلّفتها حقبة الاستعمار، والتي تصدّى لها بقدرٍ كبيرٍ من النجاح النقد ما بعد الاستعماري (postcolonial critique) الذي راج في مجال دراسة الآداب والفنون بين ثمانينيّات وتسعينيّات القرن العشرين. وفي بداية الألفيّة الثالثة انتقل نقد التركة الاستعماريّة وتأثيرات العولمة إلى منطقةٍ أكثر عمقاً، مع ظهور مساهمة مفكِّري أميركا اللاتينيّة، التي أعطوها اسم «مشروع نقض الكولونياليّة»

(De-coloniality Project)[1]. وفي العالم العربي والشرق الأوسط سبق أن تطوّرت توجّهات نقديّة مماثلة بين الثمانينيّات وبداية الألفيّة الثالثة، فتحت الباب أمام الدراسات الثقافيّة والنقد الفني والأدبي على فضاءات جديدة لم يستجلِ الباحثون العرب آفاقها بعد.

من المساهمات النظريّة العربيّة التي يجب الإشارة إليها ما قدّمه المفكّر المصري سمير أمين (1931-2018) والتي تخدم نقد الكولونياليّة بأعمق ممّا يتيحه النقد ما بعد الاستعماري، الذي اكتفى بنقد تأثيرات الاستعمار في مجال الثقافة، لكنّه لم يكشف الارتباط العميق بين الحداثة نفسها والمشروع الاستعماري[2]؛ أمّا أمين، فيرى ضرورة أن يبدأ التحرّر من السيطرة الغربيّة بالتحرّر من التبعيّة الاقتصاديّة، التي يجري الدفاع عنها تحت غطاء أنّ العالم يتوحَّد على نحوٍ متزايد ويصبح «قرية صغيرة»، يقول أمين: إنّ هذه الوحدة غير طوعيّة، وليست ذات طابع ديموقراطي؛ لأنّها تتبع منطق السوق القائم على تقسيم عالمي للعمل بين الأمم يسعى لإفقار شعوب الجنوب، ويُثري أُمم الشمال. ويؤكِّد أمين أنّ العالم المعاصر في حاجة إلى أن يُعاد بناؤه على مبدأ الاعتراف بالتعدُّديّة، ويقول سمير أمين: إنّه يقصد بهذه التعدُّديّة بديلاً أوسع نطاقاً:

«... يعطي بلدان ومناطق العالم الثالث مكاناً يسمح لها بالتحرّك والتقدُّم. وفي هذا الصدد أرى أنّ بلدان ومناطق العالم الثالث تحتاج إلى أن تتفق على مبدأ إخضاع علاقاتها الخارجيّة لاحتياجات تنميتها الداخليّة وليس العكس؛ أي: (التكيُّف)، بمعنى تكيُّف التنمية الداخليّة لما تسمح به الظروف الدوليّة السائدة...»[3].

هذا هو ما سمَّاه أمين «فك الارتباط»، وأوكل له تخليص شعوب الجنوب من التبعيّة الاقتصاديّة،

---

(1) للتعرف على ملامح مساهمة مفكري أميركا الجنوبية، انظر:

Mignolo, Walter D. and Escobar, Arturo (Eds.): *Globalization and the Decolonial Option*, (New York: Routldge, 2010).

(2) ظل مفكرو ما بعد الاستعمار، من إدوارد سعيد وهومي بابا إلى غاياتري سبيفاك، يعتقدون بأن قيم التنوير والحداثة يمكن أن تشكل طريق خلاص من التركة الاستعمارية، بينما يرى مفكرو نقض الاستعمارية (decoloniality) أن فكر التنوير كان متواطئاً مع تقاليد القمع والهيمنة. حول الفرق بين هاتين المقاربتين، انظر:

محمد عبد الرحمن حسن: فكر الجنوب المناطقي: نقد فكر ما بعد الاستعمار وفكر التابع ومشروع فض الاستعمارية (الخرطوم: وقف للنشر، 2022).

(3) سمير أمين: نحو نظرية للثقافة: **نقد التمركز الأوربي والتمركز الأوربي المعكوس** (بيروت: معهد الإنماء العربي، 1989). ص 183.

والسياسيّة، والثقافيّة. وقد ناقشَ المفكّر الأرجنتيني وولتر منيولو أفكار سمير أمين حول فك الارتباط وضرورة تخطِّي المركزيّة الغربيّة من أجل بناء عالم متعدِّد المراكز، ويرى منيولو أنّ مفاهيم أمين حول الانفكاك عن مركزيّة الغرب تعمل ضمن تصوّرٍ للمعرفة يعطي الفكر الغربي منزلةً عُليا وطابعاً إنسانيّاً شاملاً، دون أن يميِّز بين جانبه التنويري وجانبه المظلم، المرتبط بالهيمنة. حسب منيولو، يخفق هذا المنظور في التوصُّل إلى أنّ الحداثة نتجت عن اعتماد أوروبا على العالم الخارجي ولم تتطوّر من تلقاء ذاتها، وأنّ النزعة الاستعماريّة تكشف عن ما يسمِّيه إنريكى دوسل، المفكّر الأرجنتيني- المكسيكي، «الجانب الأسفل للحداثة» كما ورد في عنوان أحد كتبه[1]. وهذا النوع من نقد الحداثة، الذي يربطها بالهيمنة، لم يتبلور لدى النقّاد العرب إلّا مع نهاية السبعينيّات وبداية الثمانينيّات، وهي الفترة التي تزامن فيها نضج مساهمة أمين ومساهمات بعض الفنّانين والأدباء العرب، وهي الفترة نفسها التي أخذت فيها تجربتا: قصّاب، وكمالا شكلهما الناضج.

حتّى نهاية سبعينيّات القرن العشرين كانت تنظيرات الحداثة العربيّة، كما تظهر في كتابات أدونيس ومحمد جمال باروت وغيرهما، تؤكّد أنّ علاقة الفنون بالواقع الاجتماعي لا بدّ من أن تمرّ بمرحلة حداثة تماثل حداثة الغرب[2]؛ أمّا بداية الثمانينيّات، فقد شهدت انتقال الفكر العربي من الوعي القائم على قياس الواقع على التاريخ الغربي، المتمركز حول تصوُّر غير نقدي للحداثة العربيّة، إلى وعيٍ جديدٍ يرى الواقع العربي بطريقةٍ نقديّةٍ لا تسلّم بمركزيّة الحداثة الغربيّة في تاريخ العالم. والنقطة المهمّة هنا أنّه جرى دائماً تجاوز التنظير المطمئن حول حتميّة المرور بحداثةٍ عربيّةٍ تنقل تجربة تحديث المجتمعات الأوروبيّة إلى الفضاءات العربيّة.

السمة الثانية المهمّة لفترة ما بعد السبعينيّات في الثقافة العربيّة، والتي ظلّت تتطوّر حتّى التسعينيّات، هي الانتباه إلى التعدُّد في مكوّنات الثقافة العربيّة، ولقد ظلّ هذا البُعد مهملاً طوال حقبة التحرُّر من الاستعمار. ومن المفكّرين العرب الذين ساهموا في تعميق الوعي بتعدّد مكوّنات الوعي العربي: المفكّر المغربي عبد الكبير الخطيبي، الذي إلى جانب تخصّصه في العلوم

---

(1) Dussel, Enrique; *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Tylor, and the Philosophy of Liberation*, (New Jersey: Humanities Press, 1996).

(2) من أجل مراجعة مختصرة لانعكاس وجهات النظر هذه على مجال الفنون، انظر:

محمد عبد الرحمن حسن: **الفنون التشكيلية وتحديث المجتمعات العربية: بين الحداثات المتعددة وتعدُّد المناظير المحلية** (الشارقة: دائرة الثقافة، 2019). ص32-38.

الاجتماعيّة كان فيلسوفاً وناقداً أدبيّاً وفنياً. قدّم الخطيبي عدّة أطروحات مهمّة لفهم الواقع العربي بطريقةٍ نقديّةٍ، أبرزها أطروحة (النقد المزدوج) التي وردت في تنظيراته حول السياسة، والدين، والثقافة الشعبيّة، وتجلّياتها في فضاءات المجتمع والجسد[1].

يقصد الخطيبي بالنقد المزدوج نقداً يطال الاعتماد الكبير على ثقافة المستعمِر، وفي الوقت نفسه يطال الأساس التراتبي للثقافة العربيّة، الذي يعيق الشروع في عمليّة تحديث المجتمعات العربيّة. ولقد كانت هذه الدعوة جزءاً أساسيّاً في فكر معظم نقّاد الاستعمار، لأنّهم رأوا أنّ أحد أسباب تمكُّن الاستعمار من إضعاف المجتمعات المحليّة كان يتمثّل في الطبيعة غير المرنة لثقافاتها التي تأخَّرت في بناء الاستجابات المناسبة للتحدِّيات التي طرحتها النظم الاستعماريّة، ومؤسّساتها، ومعارفها. ويستند الخطيبي في دعوته تلك إلى الطابع المتعدِّد للثقافة المغربيّة، الذي يجمع بين مكوّنات إفريقيّة، وعربيّة، وأوروبيّة، وبهذا يجعلها قادرةً على إبطال الطابع الأحادي للثقافة الغربيّة المتمركزة حول نفسها[2].

3. السياق التاريخي لتجربتي: قصَّاب، وكمالا

كما في مناطق أخرى من الجنوب، مالت دولة ما بعد الاستعمار العربيّة إلى قمع الحريّات العامّة، وقد استمرّت هذه السمة طوال حقبة الخمسينيّات والستينيّات. وربّما كانت ضرورة إنشاء نُظم جديدة في بلاد خضعت طويلاً لعنف الاستعمار الذي مارس فيها تقسيماً إثنيّاً، وتفكيكاً اجتماعيّاً، وغرسَ دولةً صهيونيةً في الجسم العربي، هو الذي تطلّب خلق توجُّهات عسكريّة وأمنيّة لدى الحكومات العربيّة في فترة ما بعد الاستقلال[3].

---

(1) وصفَ الناقد المغربي محمد بنيس التحليلات النقدية التي قدمها الخطيبي بأنها تكشف عن ثنائية الجسد من حيث هو مفهوم ووجود مادي، انظر:
عبد الكبير الخطيبي: **الاسم العربي الجريح**، (بغداد- بيروت: منشورات الجمل، 2009. ص6).

(2) بهذا الخصوص انظر: عبد الكبير الخطيبي: **المغرب العربي وقضايا الحداثة** (بغداد - بيروت: دار الجمل، 2009). ص 7.

(3) تعليقاً على الفترة التي أعقبت الستينيات، كتبت باحثة عربية: «... أدت الصدمة الناجمة عن نكسة 1967 إلى إدراك الحقيقة المُرّة، حقيقة أن أخطاءً جوهرية ارتُكبت خلال تنفيذ هذه المشاريع التالية لمرحلة الاستعمار. استمر بعض العرب في عدّ حكوماتهم وزملائهم المواطنين ضحايا لم يرتكبوا خطأً، إنما لا شك في أن طرح أسئلة أساسية حول الأفكار والسياسات أصبح أمراً ملحّاً بالنسبة إلى الكثيرين ... في المقابل، يرى عدد من =

يؤكّد مفكّرون عرب آخرون أنّ الهزيمة أمام إسرائيل في يونيو (حزيران) سنة 1967 كانت لحظة مهمّة في التاريخ العربي المعاصر، برزت بعدها حاجة إلى ما يجمع شمل العرب، ويبعث فيهم اليقين بذاتهم الجماعيّة. فيقول المفكّر السوداني حيدر إبراهيم علي: إنّ ذلك الحدث أنتج عدداً من التحوّلات من بينها بروز الإسلام السياسي، وتراجع النُظم العربيّة الحاكمة. ويقول: إنّ أساس هذه التحوّلات الأيديولوجيّة وُجد في فترة مقاومة الاستعمار، ثمّ توسَّع في فترة السبعينيّات، عندما: «بدأ الصدام بين [الاتّجاهين] القومي والوطني من جهة، والإسلامي من جهة ثانية، وتبلور ذلك بالتدريج بمظهرين: مظهر الصراع على السُّلطة مع ظهور أنظمة الضبّاط القوميّين في بلدان عربيّة وإسلاميّة مهمّة، ومظهر الاستقطاب الثقافي والسياسي والاستراتيجي مع الانقسام العربي/العربي في الحرب الباردة بين طرفيها: الولايات المتّحدة، والاتّحاد السوفييتي»[1]. ويقول المفكّر العراقي فالح عبد الجبار برأي مماثل[2]:

هذا الأثر الذي خلّـفته هزيمة يونيو/حزيران على وعي العرب لا يظهر في كتابات المفكّرين وحدهم، ولكنّه يظهر في مذكّرات الأدباء والفنّانين بصورةٍ عميقةٍ، ويأخذ صورة حالات شعوريّة لدى الأشخاص الذين يصوّرونهم في أعمالهم الأدبيّة والفنيّة، كما ستوضِّح هذه الدراسة. كتب قصّاب عن أثر احتلال فلسطين، والهزائم العربيّة، عليه وعلى جيله: «وعيت العالم واستيقظت على صراخ فلسطين في نهاية الأربعينيّات، ثمّ ارتبط هذا الصراخ بوجودي الشخصي بعد تكرار الهزائم والإحساس بالإحباط المستمر في الحياة حتّى أصبح كل ذلك جزءاً منّا، وهويّة لنا»[3].

لم يكن الوجه الأيديولوجي وحده هو المؤشّر على أنّ المستقبل يحمل في باطنه تحوّلات عربيّة وشيكة في نهاية القرن العشرين، فقد كانت المؤشّرات الاقتصاديّة، والاجتماعيّة، والتنمويّة أيضاً تشير إلى ذلك. في المجال الاجتماعي، أحصت دراسة عربيّة في مجال التنمية الإنسانيّة عدداً

= المفكرين أن الاستجابة المثمرة الوحيدة تمثلت في الملاحظة النقدية للأفكار والممارسات السائدة يومنا هذا...». انظر: إليزابيث سوزان كساب: **الفكر العربي المعاصر: دراسة في النقد الثقافي المقارن** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2014). ص 167.

(1) مجموعة مؤلفين: **إلى أين يذهب العرب؟ رؤية 30 مفكراً في مستقبل الثورات العربية** (بيروت: مؤسسة الفكر العربي، 2012). ص 85.

(2) المرجع السابق، ص 103-104.

(3) مروان قصاب باشي: **أيام الرماد والرمان: مذكرات ويوميات** (بيروت: دار التنوير، 2018). ص 20.

من المشكلات التي تواجه الدول العربيّة، أبرزها الطبيعة التسلطيّة للنخب الحاكمة، التي تضعف المشاركة الشعبيّة، وتهمِّش قدرة الأفراد المبدعين على ابتكار الحلول لمشكلات مجتمعاتهم، ويرتبط بها عدم منح المعرفة الدور المناط بها في عمليّة تنمية قدرات البشر وبناء «رأس المال المعرفي»، وبذلك تحويل أوضاع المجتمعات العربيّة[1]. وبما أنّ هاتين المشكلتين تتركّزان حول نمط الوعي ودور المعرفة في المجتمع الحديث، فلا شك أنّ لهما علاقة وثيقة بمنزلة الفكر والثقافة في تغيير نظرة النخب الحاكمة، وقادة الرأي، ومخطّطي السياسات، وعلاقتها بحريّة الرأي والتفكير النقدي في ابتكار طرائق جديدة لفهم مشكلات الواقع، واستثارة قدرات المشاركة لدى فئات الشعب كافّة. وتطوير هذه الجوانب تساهم فيه الفنون بتغيير التصوّرات السالبة، السائدة في المجتمع عن الذات والعالم، وبذلك تساهم في خلق حراك فكريٍّ ومعرفيٍّ عميقٍ في المجتمع؛ وبهذا المعنى، لم تكن الثقافة والفنون بعيدة عن الدفع بعمليّة تحديث المجتمعات العربيّة، بما أنّها تعبّر عن الحق في تعميق الفكر النقدي، الذي يمثل الشرط الضروري لتفعيل المشاركة العامّة في التغيير الاجتماعي.

---

(1) مجموعة مؤلفين: **النمو الاقتصادي والتنمية المستدامة في الدول العربية: الأبعاد السياسية والاجتماعية** (بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2013). ص 72- 76.

الفصل الثاني

تحليل الأعمال الفنيّة لقصّاب وكمالا

1- الأدبيّات حول تجربتي: قصّاب، وكمالا

لم يُدرَس فنّ قصّاب بطريقةٍ تليق بحجم مساهمته في المشهد التشكيلي العربي، وفي الغرب نُظر إلى فنُّه بطريقةٍ نمطيّةٍ ربطته بالشبقيّة (eroticism)، وهذه نظرة تقليديّة سائدة في الغرب عن «ذُكوريّة الشرق». وبالمقابل فُهمت رسوم كمالا على أنّها تعبيرٌ عن انشغالات المرأة الشرقيّة، وعلى الرغم من أنّ الكتابات عن مساهمتها بالغة الاختصار، ولا تتعدّى أصابع اليد الواحدة، طغى الاهتمام بعنايتها بالطقوس النسويّة[1]. إنّ التجربة الثريّة لهذين الفنّانين تثير تساؤلًا عميقاً: لماذا لم يلقيا اهتماماً يوازي تجربتيهما على الرغم من أنّ كثيرين من الفنّانين الذين هم أقلّ منهما موهبةً ومثابرةً على الفنّ لقوا الشهرة والاهتمام العالمي؟ والإجابة عن هذا السؤال تمرّ بطريقين: الطريق الأوّل: هو دراسة أعمالها بطريقةٍ وافيةٍ حتّى لا يكون الحكم بقيمتها الفنيّة والتاريخيّة مبنيّاً على مجرّد افتراضات، والطريق الثاني: هو التحقّق من أنّها تتوفّر لها العوامل التي تمنح الفنّان منزلةً مقدّرةً في العالم. ومراجعة النصوص التي كُتبت في العالم العربي عن قصّاب وكمالا تكشف أنّ معظمها كتابات صدرت في مناسبات معيّنة، وتتّصف بخصائص مشتركة، من أبرزها:

(1) حول علاقة الأعمال المبكرة لكمالا بالممارسات الطقسية النسوية، مثل الزار والتقمص الروحي، انظر:
Hassan, Salah M.: «The Khartoum and Addis Connections: Two Stories from Sudan and Ethiopia», in Deliss, Clementine (ed.): *Seven Stories about Modern Art in Africa* (London: Whitechapel, 1996). p. 117.

- قِصَر النصّ: فهي في الغالب مقدِّماتٌ لمعارض، أو نصوصٌ تعريفيّةٌ كُتبت لمجلّاتٍ ثقافيّةٍ، أو مجلّات منوّعات، وغابت الدراسات المتخصِّصة.

- العموميّة المفرطة: لا تتناول معظم النصوص فترات زمنيّة محدّدة في مسيرة تطوّر الفنّان، ولا تتضمّن توصيفاً لبُـنى الأعمال، ولا تبحث في مستويات وأنماط إنتاج دلالاته.

- افتقاد السياق: فهي دراسات لا تربط الأعمال الفنيّة بالظروف التاريخيّة، والاجتماعيّة، والثقافيّة المحيطة بها. لا ولا يعني هذا أنّه لم توجد نصوص بذل كتّابُها جهوداً مقدّرة، وحقّقت معرفةً جيّدةً بعمل قصّاب وكمالا، فعلى سبيل المثال: كتب كمال بلاطة نصّاً طويلاً ومتميّزاً عن قصّاب[1]. وكتبت أيضاً الباحثة الأمريكية أنيكا لنسن مقالًا جيّداً عن منزلة كمالا في المدرسة الكريستاليّة[2].

2- تحليل أعمال قصّاب

وُلد قصّاب في دمشق لأمٍّ لبنانيّةٍ، وتاجرٍ سوريٍّ، وعاش حياةً مستقرّةً مع إخوته الستّة، وبجانب دراسته للأدب العربي بجامعة دمشق تلقّى تعليماً خاصّاً في الرسم والتلوين، وأقام عدّة معارض. بعد تخرّجه سافر إلى برلين في سنة 1957 حيث بدأ دراسة الفنون فيها وتخرّج في سنة 1962.

1.2– على الرغم من أنّ مسار تجربة قصّاب لا يتطابق بدقّة مع العقود (الستينيّات، السبعينيّات، الثمانينيّات... إلخ)، إلّا أنّه يمكن اتّخاذ العقود كأداةٍ إجرائيّةٍ قد تكون التحوّلات عابرةً لها، سابقة لبداياتها أحياناً، ومتجاوزة لنهاياتها، إلّا أنّها في النهاية تحصر التحوّل الذي تتضمَّنه. وتحتوي عيّنة الأعمال التي ستُحلّل هنا على عشرة أعمال لقصّاب تمثّل الفترة الواقعة بين 1960 – 2010، وتتوزّع كما يلي: ثلاثة أعمال للفترة المبكّرة (1960-1970) التي تؤخذ كتمهيدٍ لبروز أسلوب الفنّان بشكله الذي سيُعرف به لاحقاً؛ وخمسة أعمال للفترة الأساسيّة (1970- 2000)، رُوعي فيها أن تتوزّع على

(1) Kamal Boullata :*Reading the Body in Marwan's Painting*, Meem Gallery – 2015.

(2) Lenessen, Anneka: «We Painted the Crystal, We Thought About the Crystal»—*The Crystalist Manifesto* (Khartoum, 1976) in Context, - University of California, Berkley- Dep. of History of art.
https://post.moma.org/we-painted-the-crystal-we-thought-about-the-crystal-the-crystalist-manifesto-khartoum-1976-in-context/ شوهد في يوم 2021/12/18

فتراتٍ زمنيّةٍ متفاوتةٍ تغطّي ملامح الفترة المدروسة؛ أمّا العقد الأخير (2000- 2010) فيمثّله عملان.

2.2- طوال الستينيّات استمرّ قصّاب مهتمّاً بالبحث في تكوين الجسد البشري، الذي كان قد بدأه في مرحلة الدراسة. في المرحلة التأسيسيّة لأسلوبه، الذي سيأخذ صورة مسيرةٍ طويلةٍ من البحث المستمرّ، عالج قصّاب الجسم البشري كوحداتٍ منفصلةٍ يخضعها لدراسةٍ تربط بين استكشاف الملامح التشريحيّة لأعضائه وطاقاتها التعبيريّة. وقد استمرّت هذه الطريقة تغذي خيال قصّاب بالصور التي ستشكّل مادّةً خام يستلهمها في أعماله التالية، وهي تظهر أيضاً في بعض أعماله التي أنجزها في السنوات التالية، (لوحة رقم 1)، قبل أن تفسح المجال لأعمال أخرى في نهاية السبعينيّات.



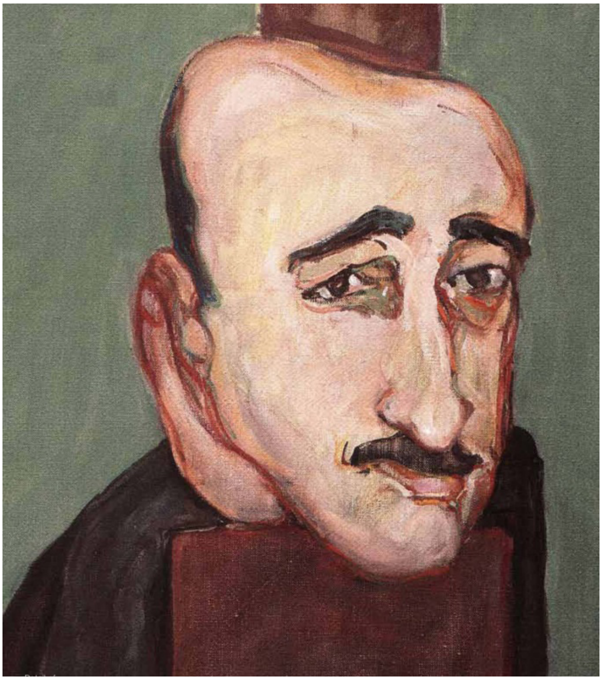
(لوحة رقم 1) أجسام- مروان قصّاب – 1969.

3.2- في النصف الثاني من الستينيّات بدأت تظهر في أعمال قصّاب أجسادٌ تبدو كتجميعٍ لأعضاءٍ مختلفةٍ من أشخاصٍ عديدين؛ وظهر ذلك في افتقاد الجسد الإنساني للوحدة والاتّساق، سواء من حيث تفكُّك وتباين نسب أعضاء الجسم إلى الحدّ الذي يقرّبه إلى الكاريكاتور (لوحة رقم 2)، أم من حيث تنوّع طريقة تمثيل الجسد بتسطيح بعض الأجزاء، وإظهار كتلة الأجزاء الأخرى. وفي هذه الفترة أضفى التفكّك الشكلي على أعمال قصّاب وحدةً تعبيريّةً مميّزةً جعلت الهيئة الخارجيّة للإنسان تعكس التفكّك الداخلي الذي يعيشه، وتستنطق أحواله السيكولوجيّة؛ فقد بدا الوجه المرسوم ككائنٍ يمثّل البشر في عمومهم، على الرغم من أنّ له خصوصيّة في ملامحه قد تربطه بشخصٍ معيّنٍ من حيث ملامح الوجه، والسمات الجسديّة، ونوع الملابس. وكانت هذه بمنزلة بدايةٍ لما سيميّزه بين فنّاني جيله، وهو توظيف صورته الشخصيّة كإطارٍ عام يملؤه بالمتغيّرات التي تتناوب إنسان العصر الذي عاش فيه.



(لوحة رقم 2) الزوج- مروان قصاب – 1966.

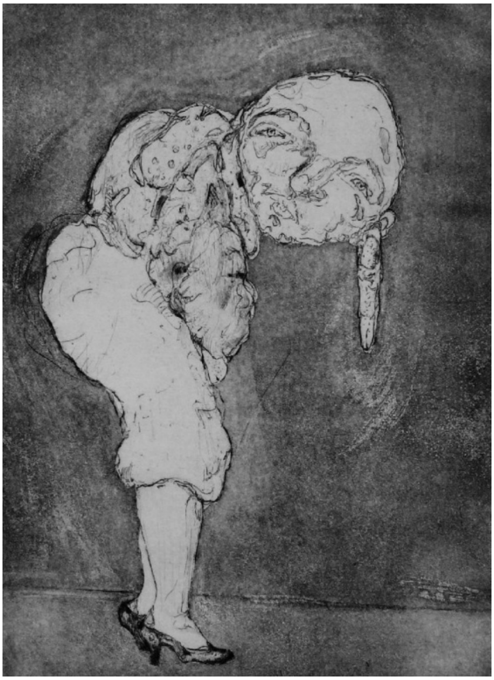
ظلّ قصّاب يرسم أشخاصاً بعينهم، خاصّةً بعض أصدقائه من الكتّاب والرسّامين، واشتهرت على نحوٍ خاص لوحاته لمنيف الرزاز، وبدر شاكر السيّاب. وهنا أيضاً كان قصّاب معنيّاً بما هو إنسانيّ وعموميّ في ما ترمز إليه هذه الشخصيّات، فقد كان انشغال السيّاب بالأزمة الوجوديّة للإنسان هو ما جعله يعجب به[1]. كما أنّ انشغال رفاقه من الأدباء بقضايا التغيير الاجتماعي والسياسي، وانعدام الحريّات العامّة في العالم العربي، شكّل قاسماً مشتركاً بينهم وبينه. وقد ظلّ فقر الألوان سمةً مميّزةً لهذه المرحلة، فمعظم اللّوحات تقوم على تدرّجات الفاتح والغامق للون واحد، يقترب من البنيّ المائل إلى الحُمرة، وظلّ الفقر اللونيّ الذي يميّز أعمال الستينيّات يعكس حالة الخواء الداخليّ، والحاجة إلى العلاقة مع الآخر. وفي الغالب تظلّ الخلفيّة مفرغة أيضاً وباهتة، تمتدّ على جميع الجوانب، مفتوحة على فضاءٍ واسعٍ يحيط بالفرد واضعاً إيّاه في عزلةٍ في فراغٍ عريض (لوحة رقم 3). وفي نهاية الستينيّات بدأ قصّاب يعرض في غاليري شبرينغر ببرلين سائراً على طريق الشهرة بخطى بطيئة، لكنْ واثقة.



(لوحة رقم 3) منيف الرزاز- مروان قصّاب - 1965

(1) بلا مؤلف: وجوه مروان قصاب باشي: «آثار الوقت الذي تبقّى»، مجلة بدايات، العدد العاشر (شتاء 2015).

ويظهر في الأعمال أشخاصٌ لا يمكن تحديد هويّتهم من حيث النوع، ذكوراً أم إناثاً، وهم في بعض الأحيان يجمعون بين النوعين، فالوجه يدلّ على نوعٍ معيّنٍ، بينما تدلّ الهيئة الجسديّة، أو الملابس، على نوعٍ آخر. وهذا يتجسّد على نحوٍ خاص في مجموعة أعمالٍ حملت اسم «خدوج» استمرّ قصّاب يعمل عليها حتّى بداية السبعينيّات، منها عملٌ يبرز فيه من الأذن جزءٌ غريبٌ من جسدٍ بشريٍّ (لوحة رقم 4)، ويقف الشخص المرسوم، الذي لا يمكن تمييزه إن كان أنثى أم ذكراً إلّا بالحذاء الذي يوضح أنّه امرأة، منحيناً بشدّة إلى الأمام، ممّا يسبّب للمشاهد شعوراً بعدم الاتّزان، وحالةٍ من القلق وعدم الاستقرار الوجداني.



(لوحة رقم 4) خدوج- مروان قصاب - 1971

4.2- في بداية السبعينيّات حصل قصّاب على منحةٍ لدراسة الفنّ في باريس، واستمرّت السمة المميّزة لأعمال قصّاب حتّى منتصف السبعينيّات، والتي ظلّت تتطوّر منذ الستينيّات، هي استخدام الجسد البشري كحيلةٍ بلاغيّةٍ، تتّخذ من مكوّناته أداةً شكليّةً، أو مظهراً ماديّاً لما يدور في النفس؛

حيث تبدو أعضاء الجسد مجرّد علاماتٍ ونقاطٍ هندسيّةٍ تتوزّع في اللّوحة، ويُربط بينها ليتشكّل الفضاء الذي تسكنه الروح، ويسمح بتمظهرها وتجلّيها للعيان. إنّ الجسد هو النافذة التي تفتح العين على عالم الروح، وفي هذا الإطار لا يكون مهمّاً كثيراً أن يكون الشخص المرسوم رجُلاً، أو امرأة، فالمهم هو الوحدة الإنسانيّة على مستوى الروح والطبيعة المشتركة لردود الأفعال الإنسانيّة التي تجد صداها لدى الجميع، وإنْ عاش تجربتها عربيٌّ في العراق، أو سوريا، أو اليمن، أو أوروبيّ يعيش في إسبانيا، أو الدنمارك، أو ألمانيا (لوحة رقم 5).



(لوحة رقم 5) رأس – مروان قصاب: 1976.

في نهاية السبعينيّات، سعى قصّاب لتنويع خبرته اللونيّة، فعمد إلى موضوعاتٍ ترتبط بالحياة الإنسانيّة وتعكس الأنشطة اليوميّة والاجتماعيّة، وصوّرها كطبيعةٍ صامتةٍ (still-life) تتوارى خلفها

عوالم شعوريّة بدون أن يظهر فيها الإنسان، وتظهر فقط الأشياء التي يستخدمها في حياته. وهنا تلعب الألوان الدور التعبيري؛ فاللّون الأزرق يخلق عتمةً في خلفيّة العمل تفتح خيال المشاهد على احتمالات وجود كائناتٍ إنسانيّةٍ في ذلك المكان غير المرئي (لوحة رقم 6).



(لوحة رقم – 6) بدون عنوان - مروان قصاب – 1977

5.2- بدءاً من الثمانينيّات أنجز قصّاب أعمالاً شكّلت الدمى البشريّة موضوعاتها الأساسيّة، وهنا تراجعت منزلة الوجه المعبّر والجسد المنتصب الذي تسكنه الحياة لصالح الجمود وغياب الروح. ويظهر هذا في الغنى اللّونيّ والخلفيّة ذات الألوان المضيئة، بخلاف الألوان القاتمة التي يُرسم بها

رسم البشر، مع تركيزٍ واضحٍ على كثرة ألوان الملابس، وهذا يشير إلى أنّه مهما كان المظهر الخارجي غنيّاً فإنّ غياب الروح يجعل من الجسد مجموعة أعضاء جامدة مفرغة من الحياة (لوحة رقم 7).



(لوحة رقم – 7) دمية: مروان قصاب – 1980

ظهرت في أعمال قصّاب في التسعينيّات وجوه مرسومة عن قرب (close up)، تملأ قماشة اللّوحة بدرجات اللّون البُـنيّ ولون الجسد الطبيعي. وفي التسعينيّات برزت وجوه غير متمايزة من حيث النوع الإنساني (أنثى/ذكر)، مع بقع لونيّة وضربات مسحوبة مع ملء الفضاء حول الوجه بألوان متنوّعة. ومع الميل الواضح إلى التجريد وتكسير ملامح الوجه، احتفظت الأعمال بعلاقةٍ مع الواقع، فالمساحات البيضاء التي تفصل بين الألوان في أحد جانبي الوجه توحي بضوءٍ يسقط عليه،

بينما يبدو النصف الآخر معتماً لخلوّه من الفراغات البيضاء (لوحة رقم 8)، وقد أضفت هذه التقنيّة الاختزاليّة للألوان حياةً داخليّةً على الوجوه.



(لوحة رقم 8) وجه - مروان قصاب: 1990.

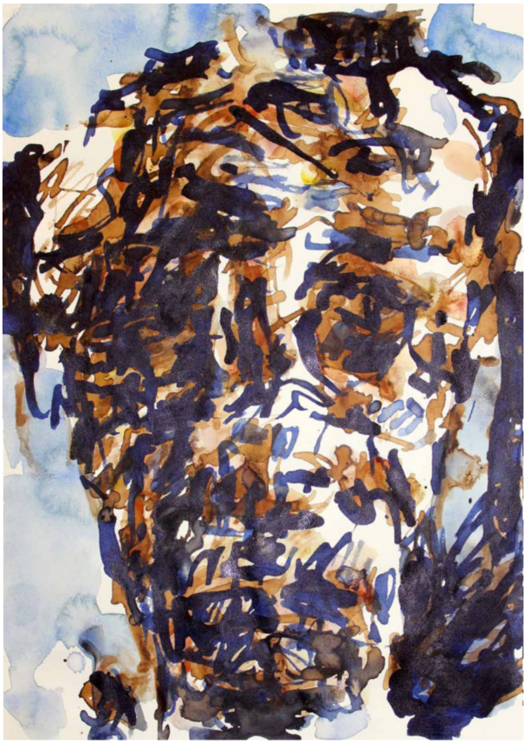
6.2- في الفترة الممتدّة ما بين تسعينيّات القرن العشرين والألفيّة الثالثة زاد اقتراب أعمال قصّاب من التجريد مع الحفاظ على الفراغ بين الألوان إلى حدٍّ نتج عنه تكسير الموضوع وتشتيت عناصره، وأصبحت المشاهدة تتطلّب جهداً من الرائي لتجميع معالم الوجه المرسوم؛ وهذا يعني إشراك المشاهد في إعادة بناء العمل الذي يطرحه له الفنّان كمادّة خام تستثير خبرةً بصريّةً بنائيّةً، وتفكيراً تشكيليّاً. في هذه الفترة تظهر حركة ذهابٍ وإيابٍ بين طرائق مختلفة للمعالجة اللونيّة، فهناك عودة إلى القاموس اللونيّ الغنيّ (اللوحة 9) الذي جرّبه قصّاب في الثمانينيّات، وأحياناً تجد بعض الوجوه اكتفاءها في مشتقّات اللّون الواحد؛ حيث تنحصر تدرّجاته بين الفاتح والغامق، أو

بين لونين فقط (اللّوحة 10). وفي النوعين تفقد مكوّنات الوجه ارتباطها ببعضها، وتبدو كأنّها تكافح حالة الشتات التي يفرضها عليها تكسُّر الألوان وضربات الفرشاة المتباعدة عن بعضها. وفي بعض الأعمال التي أنجزها في بداية الألفيّة الثالثة، حاول قصّاب تمثيل الوجه في صورة قناع[1].



لوحة رقم (9) رأس – مروان قصاب - 2007

(1) يذكر قصّاب أنّ فكرة القناع تهدف للتعمية على ملامح الوجه لتمثيل صورة الفدائي، انظر: مروان قصاب باشي: **أيام ...**، ص 66.



لوحة رقم (10) بدون عنوان – مروان قصاب - 2013

خلاصة تحليليّة لأعمال قصّاب

كانت السّمة التي ميّزت مسار تطوّر تجربة قصّاب أنّه على العكس من الفنّانين الذين يميلون إلى التبسيط مع تقدّم تجربتهم الفنيّة، يتّجه نحو التعقيد اللّوني وثرائه. وقد اتّخذ هذا المسار صورة تحوّلٍ تدريجيٍّ في جانبَي: اللّون، والشكل، يبدو متذبذباً في بعض الفترات، ومنتظماً في فتراتٍ أخرى. وتبقى الخلاصة أنّ المنطقة التي اختارها قصّاب ليبوح لمن يتلقّون أعماله بما يربطه بهم، هي الوجه الإنسانيّ والجسد بوصفهما فضاءات لتقاطع المجتمع والتاريخ؛ أي: صراع الفاعليّة الإنسانيّة مع الزمن كما تجسّده علاقة الملامح الوجهيّة وإيماءات الجسد بالعمر؛ ذلك لأنّ متلقّي أعماله كائناتٌ إنسانيّةٌ مثله لا تتحقّق إنسانيّته إلّا عبر التواصل معهم؛ إذْ إنّ السّمة المهمّة التي ميّزت أعمال قصّاب، بجانب عنايته بتأثير الزمن على الإنسان، وعنايته بالبُعد التواصليّ للفنّ، هي اهتمامه بعلاقة الإنسان بمجتمعه، وارتباطه بمن حوله من البشر.

إنّ هذا التحليل، على الرغم من محدوديّته من حيث عدد الأعمال، يؤشّر إلى أنّ تجربة قصّاب تـتّصف بالاتّساق على الرغم ممّا يبدو في الظاهر من تحوّلاتٍ مختلفة في الفترة الزمنيّة الطويلة التي مرّت بها تجربته، لقد كانت التحوّلات تجري في إطار وحدةٍ مستمدّةٍ من النفس التي تصدر عنها تجربة الفنّان. وما سمّيناه الخاصيّة التجميعيّة هي التي تفسّر العلاقة بين المرحلة المبكّرة في تجربة قصّاب، التي كان يرسم فيها أعضاء بشريّة منفصلة، وأشلاء للجسد، وبين المراحل المتقدّمة للوجوه المكسّرة، أو «المعطوبة» كما سمَّاها، التي يضطّلع فيها المشاهد بتجميع عناصر الموضوع وبناء الوجه. وتظهر هذه الخاصيّة أيضاً في الأعمال التي يصعب فيها التمييز بين نوع الإنسان المرسوم أذكرٌ هو أم أنثى. في كل الأعمال يرى قصّاب أنّ الجسد معطى مسبق، مادّةٌ أوليّةٌ قابلةٌ لأن تتشكَّـل وفق تبادلات مختلفة ليعطي صِيغاً متنوّعةً، تعبّر ظاهريّاً عن التنوّع والغنى الحقيقي للحياة، التي توجد فيما وراء الجسد، في فضاءات النفس والروح. لقد وجد بعض النقّاد صعوبةً في الربط بين الأعمال التي أنجزها قصّاب في الخمسينيّات وبين ما أنجزه في الألفيّة الثانية، إلّا بالاستناد إلى فكرة الشهوانيّة والشبقيّة الشرقيّة، ولكنّ المفتاح يكمن في اهتمام قصّاب بالنفس من جهة عموميّتها التي تتّخذ الجسد نافذةً على الروح وتحوّلاتها المرتبطة بوضعيّة الإنسان ككائنٍ اجتماعيٍّ وتاريخيٍّ، ولا تُعنى بالجسد كشيءٍ في ذاته، وهذا يخالف ما استنتجه أولئك النقّاد من أنّ الجسد يحظى بمنزلةٍ مركزيّةٍ عند قصّاب.

3- تحليل أعمال كمالا

وُلدت الفنّانة السودانيّة كمالا ابراهيم إسحق في مدينة أمدرمان فى عام 1939، وكانت ابنة لأسرة اهتمّت كثيراً بالتعليم، قضت معظم سنوات طفولتها وصباها الأولى في حيّ (بيت المال) العريق بمدينة أمدرمان، وانتقلت بعد ذلك الى منزل والدها بالخرطوم. بدأت الرسم منذ طفولتها الباكرة، وكان لشقيقها الأكبر (أسامة) الرسّام والطبيب، أثرٌ كبيرٌ في توجّهها لدراسة الفنّ بكليّة الفنون الجميلة بالخرطوم، وتخرّجت فيها في عام 1963، وعملت مساعداً للتدريس بكليّة الفنون إلى حين ابتعاثها لدراسة الرسم الجداريّ بالكليّة الملكيّة بلندن في عام 1964. عادت بعدها إلى السودان؛ حيث انتُدبتْ للعمل في متحف السودان القومي لمدّة عامين أنتجت خلالها جداريّة

الحضارات السودانيّة القديمة التي تزيِّن حاليّاً المدخل الرئيسيّ لمتحف السودان القومي، وأقامت أوّل معارضها تحت اسم: «15 كرة زجاجيّة» (Crystal Balls15) وهو أيضاً أوّل معارض المدرسة الكريستاليّة، وعادت كمالا مرّةً أخرى في عام 1966 إلى الكليّة الملكيّة بلندن لإجراء دراسةٍ متعدِّدة التخصُّصات (لثوغرافي – الستريشن – تايبوغرافى).

كان المصدر الأساسي للخبرة التشكيليّة التي تلقّتها كمالا، هي بيئتها المحليّة القريبة من النيل في مدينة أمدرمان (حي بيت المال)، ومدينة الخرطوم (حي بُرِّي)؛ حيث قضت طفولتها وشبابها، والفنون المحليّة التي تمارسها النساء لأنّها نشأت مع جدّتيها، وأخيراً الثقافة التشكيليّة العالميّة التي تلقّتها عبر الدراسة في السودان وبريطانيا؛ من هنا كانت كمالا متعدّدة المعارف والخبرات التشكيليّة، وربطت بين ما هو محلي وما هو عالمي، ومنذ البداية كانت صورة النساء كممارسات للفنّ حاضرةً في خبرتها، عبر الفنون التقليديّة، ورسومات وحفريات (كنداكات) [1]مملكة مروي في آثار الحضارات السودانيّة التي درستها؛ ولهذا السبب لا يمكن عدّ انشغالها بقضيّة النوع والمرأة نتاج مصادفة، فهو وليد الواقع الذي عاشته والتراكم المعرفي الذي تلقّته في مجال الفنّ.

يتضمّن هذا الجزء تحليلاً لعيّنةٍ تضمّ عشرة أعمال للفنّانة كمالا إبراهيم إسحق، أنتجتها في فترة (1960-2010)، وتتوزّع كما يلي: عملان للفترة المبكّرة (1960-1970) التي تؤخذ كمقدّمة وتمهيد لأسلوب الفنّانة، وستّة أعمال للفترة الأساسيّة (1970-2000) تتوزّع فيها على فترات زمنيّة متفاوتة تظهر التحوّلات الأسلوبيّة والمفاهيميّة في أعمال الفنّانة؛ أمّا العقد الأخير (2000-2010) فيمثله عملان يبرزان نضوج التجربة. وعلى الرغم من أنّ هذه الأعمال العشرة لا يمكنها أن توضح كل التحوّلات التي مرّت بها أعمال كمالا لأنّها تتميّز بإنتاجها الفنيّ الغزير، إلّا أنّها تساهم في تحديد بعض معالم المراحل المهمّة في تجربتها الفنيّة، ومن ناحية ثانية، فإنّ تقسيم هذه التجربة إلى

---

(1) «الكنداكة» (Kandake, or Candace) لقبٌ مَلَكِي للواحدة من ملكات مملكة مروي القديمة، التي حكمت منطقة شمال السودان الحالي بين 750 ق.م. و 350م. ورد ذكر أربع منهن عند قدامى المؤرخين الرومان من جملة ثمان كنداكات معروفات في التاريخ. ومثال ذلك أن «سترابو» أورد في كتابه الشهير «الجغرافيا» أن الكنداكة «أمانيريناس» هاجمت جنوب مصر الرومانية في سنة 25 ق. م. فهاجم الرومان عاصمتها. انظر مادة (Kandakes)، في:

Asante, Molefi Kete, and Mazama, Ama (eds.): *Encyclopedia of Black Studies*, (California and London: Sage, 2005). P. 302.

عقودٍ زمنيّةٍ ليس سوى وسيلةٍ إجرائيّةٍ لاختصار الفترة الزمنيّة الطويلة. استقالت كمالا من عملها بكليّة الفنون في سنة 1990، وتفرّغت للفنّ، بعد الانقلاب الإسلاموي الذي قاده المشير عمر البشير على الحكم الديمقراطي في السودان، في يونيو 1989م.

مرّت أعمال كمالا بعددٍ من المراحل، يمكن أن نميّز بينها ثلاث مراحل أساسيّة؛ على الأقل في هذه المرحلة الابتدائيّة من التحليل، وقد تظهر مراحل إضافيّة إذا اتّسعت عيّنة الأعمال المدروسة. هذه المراحل هي: مرحلة التكوين: وهي فترة بحثٍ أسلوبيٍّ تركّزت على الشكل واللّون، ثمّ المرحلة الكريستاليّة: وهي مرحلة نضج أسلوبها الذي اعتمد على شفافيّة الألوان والتركيز على العمق النفسي، وأخيراً مرحلة الانفتاح: وفيها تحرّرت كمالا من القيود الأسلوبيّة، وتركّز اهتمامها على موضوع العمل الفنيّ، وانفرد الإنسان عموماً، والمرأة تحديداً، بالاهتمام. وفي جميع هذه المراحل حظيت الوجوه بالاهتمام الأساسي لدى كمالا، وانعكست السمات المميّزة لكل مرحلة في الطريقة التي عولجت بها من الناحية الفنيّة، وغلب عليها الطابع التعبيري، فكانت الألوان، وحركة الفرشاة، والملامس، وحركة الخطوط تشفّ عن الحالات النفسيّة والانفعالات التي تظهر على الوجه.

1.3- في بداية الستينيّات، كانت كمالا متأثّرةً بفنّاني «مدرسة الخرطوم»؛ لأنّ معظم أساتذتها في كليّة الفنون كانوا منتمين إلى تلك المدرسة[1]، ومنهم الفنان إبراهيم الصلحي، والفنّان محمد الحسن شايقي. بعد هذه الفترة استطاعت كمالا أن تأخذ طريقاً خاصّاً بها، حيث تظهر في أعمالها في تلك الفترة تكوينات لأجسامٍ بشريّةٍ غير واضحة المعالم، تتراءى فيها ملامح أنثويّة (لوحة رقم 1). في هذا العمل، تعبّر عدّة أجسامٍ عمّا في داخلها بملامح الوجه، وحركة الجسد، وتدير حواراً بينها حول شخصيّةٍ محوريّةٍ، يظهر عليها الحزن والعزلة من انحناء الرأس واتّجاه العينين، وعلى الرغم من أنّ العمل غلب عليه التجريد في جانب الشكل، خاصة في نسب الأجساد، إلّا أنّ القيمة التعبيريّة للعمل واضحة، ويُلحظ أنّ اختيار الفنّانة للّونين: الأبيض، والأسود، مع وجود لونٍ محايدٍ أقرب إلى الألوان الترابيّة في خلفيّة اللّوحة، أضفى روحاً شبه واقعيّة على العمل. وعلى الرغم من أنّ الأجسام الثلاثة في العمل تحمل الدرجات اللونيّة نفسها، وأحجامها متقاربة، إلّا أنّ توزيعها في فراغ اللّوحة،

(1) «مدرسة الخرطوم» هي الاتجاه الذي قاده الفنّانان: إبراهيم الصلحي، وأحمد محمد شبرين، وركزا فيه على توظيف العلامات والرموز المستخدمة في الثقافة البصرية السودانية المحلية والإفريقية من زخارف وأيقونات، وأضافوا إلى ذلك حروفاً عربية وأقنعة إفريقية.

واختلاف التعبير في الوجوه المرسومة صنعت تميّزاً لكل جسد، وساعدت أيضاً انسيابيّة وحريّة حركة الفرشاة على سطح اللّوحة في تقوية العمل.



(لوحة رقم 1): كمالا إسحق 1965

2.3- في أواخر الستينيّات، كانت أعمال كمالا تعبّر عن العزلة في إطار النوع، حيث تظهر وجوه وأجساد نساء داخل مكعّبات وكرات زجاجيّة شفّافة، تعكس القيود والعزلة التي كانت تفرض على النساء في مجتمعها، وفي المجتمعات العربيّة بصورةٍ عامّة (لوحة رقم 2). وعبّرت كمالا في هذا العمل عن وجود حراكٍ باطنيٍّ لمقاومة هذه الوضعيّة بتحريك الوجوه والأجسام في اتّجاهاتٍ مختلفةٍ، أخذت فيها بعض الرؤوس اتّجاهاً إلى الأسفل، وبعضها إلى الأعلى، كانت القوالب الزجاجيّة الشفافة ترمز إلى تقييد الجسد، واستحالة تقييد الرؤيا، وانطلاق الفكر. وكانت أعمال هذه المرحلة بداية التصوّر الكريستالي للوجود، الذي صاغ بيانه الفنّان محمد حامد شداد، ومضمونه الأساسي هو النظر إلى العالم كأنّه بلّورة شفّافة بلا حدود.



(لوحة رقم 2): كمالا إسحق 1969

3.3- في بداية السبعينيّات أخذت أعمال كمالا منحى مختلفاً من حيث تناول المواضيع، ومن حيث أسلوب الرسم، فقد خرجت من حالة عزلة النوع إلى خصوصيّة النوع، وتناولت أعمالها طقساً نسائيّاً بالغ الخصوصيّة، هو طقس (الزار) الذي تعيش المشاركات فيه حالة تقمُّـص روحي، تتيح قدراً من التحرّر من قيود المجتمع والاحتفاء بذاتيّة المرأة، (لوحة رقم 3). من الناحية الشكليّة، خرجت أعمال كمالا في هذه الفترة من فقر الألوان ومحدوديّة التدرّجات إلى درجاتٍ أكثر قوّةً، مثل: اللّون الأحمر، والبرتقالي، والأخضر، للتعبير عن القوّة، والتوتّر، والتفاعل بين شخصيّات اللّوحة التي تتزاحم لتحتلّ فضاء العمل، وعلى الرغم من أنّ الفنّانة رسمت إطاراً داخليّاً للّوحة، إلّا أنّ حراك النساء يبدو كأنّما يدفع بهنّ خارج هذا الإطار.



(لوحة رقم 3): كمالا إسحق 1973

4.3- في منتصف السبعينيّات، خرجت كمالا من فكرة الاحتفاء بالذات، والتمرّد على الجماعة، إلى إظهار التساند بين الأفراد في إطار المجتمع (لوحة رقم 4). ومن الناحية الشكليّة للعمل نجد أنّ كمالا عادت مرّةً أخرى إلى أحاديّة الألوان مع إضافة ألوانٍ مضيئةٍ تعبّر عن حالة الاشتعال الروحي التي يعيشها الأشخاص. وبالنظر إلى وضع الأجسام في العمل، نجد أنّ أحدها يبدو في حالة سكونٍ تام، يمثله الوضع الأفقي، وعلى جانبه وجه آخر، كأنّما هو روح أخرى للجسد ذاته. وتظهر الأجسام الأخرى في وضعٍ رأسيٍّ، وعلى ملامحها حالة حزنٍ في محاولةٍ لاحتواء ذلك الجسد الساكن؛ أمّا توزيع الأشكال والعناصر، وتسطيح الملامح والتفاصيل في فراغ اللّوحة، فيقود مباشرةً إلى غلبة الحالة الروحيّة على الحالة الوجوديّة، وقد وضعت كمالا خطاً أفقيّاً في أعلى اللّوحة، دلالةً على انغلاق المكان وخصوصيّته.



لوحة رقم 4: كمالا اسحق 1975

5.3- في بداية فترة الثمانينيّات، مالت الوجوه التي ترسمها كمالا إلى التعبير عن السكون والجمود، ووظّفت درجات لونيّة باردة، تتفاوت بين تدرّجات الأزرق والبنفسجي، مع المحافظة على إضاءة تلك الدرجات بين المكعّبات الكريستاليّة، لتوضيح فكرة العزلة والوحشة في ذلك الفضاء الذي يحيط بتلك الوجوه الساكنة (لوحة رقم 5). ففي تلك الفترة، التي تبنَّى فيها الرئيس الأسبق جعفر نميري توجّهات إسلامويّة في الحكم، عادت نساء كمالا مرّةً أخرى إلى داخل المكعّبات الكريستاليّة في خوفٍ وتوتّرٍ، ولكن في هذه المرّة كانت الوجوه تترابط من خلف الواجهات الزجاجيّة، ومن داخل الحيّز المغلق، متّصلة مع بعضها بخطوطٍ خفيّةٍ بعض الشيء، لتوضح أنّ العزلة لم تمنع تلك الأجسام من أن تتماسك فيما بينها.



لوحة رقم 5: كمالا إسحق 1984

6.3- في منتصف عقد الثمانينيّات، أنتجت كمالا أعمالاً تظهر فيها تجمّعاتٌ نسائيّةٌ، وأجسامٌ تصطف على نحوٍ منتظمٍ حول طاولةٍ، وكأنّها تدير حواراً بينها (لوحة رقم 6)؛ وكان هذا تعبيراً عن الانشغال بالقضايا العامّة عبر رمزيّة الأنثى، التي تضمّ داخلها مختلف فئات المجتمع، وهذه الفكرة هي عكس بعض الأفكار النسويّة التي تنظر إلى المرأة كفردٍ مستقلٍّ عن المجتمع يعبّر عن قضاياه الخاصّة فقط، ولا يعكس قضايا فئات أخرى. وكانت كمالا تعبّر عن حيويّة التنظيمات النسائيّة التي كانت تدفع بحراكٍ عامّ من أجل التغيير، حيث وُوجهت هذه التنظيمات بتنظيماتٍ تابعةٍ لنظام الحكم، مثل: «اتّحاد نساء السودان»، و«اتّحاد شباب السودان» لإضعاف الحركات التي تعبّر عن وحدة المجتمع، وجعل كل قطاع جسماً منفصلاً غارقاً في قضاياه الخاصّة.



لوحة رقم 6: كمالا إسحق 1986

على الرغم من أنّ كمالا تعترض على تقسيم مسيرتها الفنيّة إلى مراحل مستقلّة عن بعضها، لأنّ ذلك يؤدي -حسب قولها- إلى اختزال تجربتها الفنيّة المرتبطة بتجربتها الحياتيّة، إلّا أنّها ترى أنّ هناك مراحل مهمّة في تجربتها، كان أهمّها التوجّه الكريستالي الذي صاغ بيانه وفلسفته الفنّان محمد حامد شداد، وكان طالباً في ذلك الوقت في قسم التلوين بكليّة الفنون الجميلة، حيث كتب البيان البلوري (الكريستالي) بعد معرضها الفردي (15 كرة زجاجية)، كما تقول[1].

(1) شامة الرشيد، مقابلة مع كمالا إبراهيم إسحق بتاريخ 2021/12/4، بمنزلها، حي (بري) بالخرطوم.

هذه المرحلة التي أُعلن فيها البيان الكريستالي ليست مهمّة في حياة كمالا وحدها، ولكنّها مهمّة لتاريخ الحركة التشكيليّة في السودان ككل؛ لأنّ صدور البيان كان تدشيناً لمدرسة فنيّة هي الوحيدة في السودان التي أصدرت بياناً وقّع عليه المنتمون إليها[1].

7.3- في حقبة التسعينيّات، مع بداية نظام الإنقاذ البائد، انتقلت أعمال كمالا إلى مرحلة تزامنت مع استقالتها من كليّة الفنون الجميلة كرئيس لقسم التلوين، اعتراضاً على التضييق والظلم اللذَين تعرّض لهما زملاؤها من رؤساء الأقسام الأخرى من فصلٍ، واعتقالٍ، وتشريدٍ من قِبل النظام البائد[2]. وقد تطلّب ذلك الموقف شجاعةً وثباتاً عُـرفت بهما كمالا طوال فترة عملها بالتدريس. في تلك الفترة استبدلت كمالا بالوجوه والأجساد داخل الكرات الزجاجيّة نباتاتٍ ذات درجات لونيّة غنيّة بتدرّجات الأصفر والأخضر، وُزّعتْ بصورةٍ متوازنةٍ في فراغ اللّوحات. وتعاملت كمالا مرّةً أخرى مع الإطار الداخلي للعمل الذي يعكس تخطّي العناصر، أو النباتات لذلك الإطار، وتختلف حيويّة الألوان وقوّتها على أطراف ذلك الإطار، كأنّه يعكس العالم الداخلي لكمالا وتفاعلها مع العالم الخارجي (لوحة رقم 7)، دلالةً على أنّ القيود لم تعد تقع على الإنسان وحده، وإنّما استهدفت الحياة في عمومها، وسادت في أعمال التسعينيّات نباتات ذات أرواح، ووجوه خفيّة قابعة خلف كرات زجاجيّة.

(1) يستثنى هنا بيان «مدرسة الواحد» الذي لم يتبعه ظهور مدرسة محددة المعالم وممارسة متميزة أسلوبياً، وكان مجرد بيان نظري.

(2) مقابلة مع كمالا، مرجع سابق.



لوحة رقم 7: كمالا إسحق 1998

8.3- عند بداية الألفيّة الثالثة، بدأت تظهر في أعمال كمالا حياةٌ روحيّةٌ للنباتات، مع وجود علاقةٍ حميمةٍ بينها وبين الوجوه والأجساد البشريّة. من الناحية الشكليّة مالت الأعمال بصورةٍ أكبر إلى تدرّجات اللّون الأخضر والأصفر، ونجد أنّ العناصر تطفو على فضاء اللّوحة لتعبّر عن قوّة الحياة، وحركتها، وترابط عناصرها (لوحة رقم 8). وأصبحت عناصر الطبيعة كأنّما تعيش علاقة قرابة لأفراد عائلةٍ واحدةٍ، فالنبات والأجساد النسائيّة تستند إلى بعضها في حميميّةٍ عاليةٍ، وتدخل الشمس أيضاً في حوارٍ مع النبات والبشر، بما يخلق مجتمعاً متماسكاً يسكن العالم الداخلي للفنّانة.



لوحة رقم 8: كمالا إسحق 2015

تابعت كمالا في تلك الفترة إنتاج الأعمال التي تركّز على علاقة الإنسان بالنباتات والطبيعة، بما يعبّر بعمقٍ كبيرٍ عن الانعكاسات الداخليّة لعالم الفنّانة (لوحة رقم 9). وفى تلك الأعمال برزت فكرة ليست جديدة تماماً في عالم كمالا، وهى فكرة «التوائم» التي ما عادت تبدو كروحٍ خفيّةٍ تظهر من وراء الجسد كما كانت من قبل، وإنّما اكتسبت وجوداً مجسّداً، يظهر بجانب الشخصيّة الأساسيّة في اللّوحة، متّصلاً معها بجذورٍ واحدةٍ، تربط النباتات والأرض بالفراغ الأخضر الذي يضمّ هذه الأجسام. وقد تميّزت أعمال هذه الفترة بغنى واضح في مشتقّات الأخضر، تضخّ الحياة في عناصر العمل.



لوحة رقم 9: كمالا إسحق 2015

ظهرت أيضاً في هذه الحقبة درجة عالية من التجانس في عناصر العمل واتّزانها، تربط بين عالم الفنّانة الداخلي والعالم الخارجي (لوحة رقم 10). وتعود المكعّبات الزجاجيّة لتظهر مرّة أخرى، ولكنْ بروح مختلفة تماماً ليست روح العزلة، وإنّما روح الاحتواء، فكأنّ كل واحدةٍ من تلك الكريستالات تحتوي مجموعة أشخاص ينتمون إلى أسرةٍ واحدة. وتقول كمالا: إنّ الطفلة التي تتوسّط السيّدتين في منتصف المكعّب الأوسط في الصف الأوّل، تمثّل الفنّانة في مرحلة الطفولة، وهي تجلس بين جدّاتها «خديجة» و«بنت المنى»، اللّتين عاشت معهما معظم فترة طفولتها. ونجد أنّ التوأمة تظهر في هذا العمل أيضاً، توأمة الروح وانعكاسها؛ إذْ نجد على إطار اللّوحة وجوهاً أنثويّة لكل منها توأمه. ومن الناحية الشكليّة للعمل نجد أنّ العناصر وُزّعتْ على فراغ اللّوحة بصورةٍ هندسيّةٍ متّسقةٍ تبرز تساوي قيمة وأهميّة جميع العناصر، وتخدم تجانس مكوّنات العمل.



لوحة رقم 10 : كمالا إسحق 2017

الفصل الثالث

مقارنة دلالات الأعمال الفنيّة والمفاهيم

توصّل التحليل السابق لأعمال كمالا وقصّاب إلى اشتراك الاثنين في الأسلوب والموضوع؛ ففي جانب الأسلوب تبع الاثنان أسلوباً تعبيريّاً، وفي جانب الموضوع اتّخذ الاثنان من الإنسان موضوع بحثٍ واستقصاء، وذلك من جهة انعكاس عالمه الداخلي على الوجه، وأوضاع الجسد، وإيماءاته. وتبيَّن أنّ هذه التشابهات صيغت ضمن نسيجٍ من الاختلافات التي تحفظ لكلّ فنّانٍ خصوصيّة تجربته الفنيّة، التي اتّفقا على أنّها ترتبط بتجربته الحياتيّة وخبرته مع مجتمعه وزمنه؛ أي: الفترة التاريخيّة التي عاشها. وينتقل هذا القسم بهذه الدلالات التي جرى التوصّل إليها إلى مرحلة التأويل، لتُربط الأفكار والتصوّرات القائمة خلف الممارسة الفنيّة لدى كمالا وقصّاب بالفترة التاريخيّة التي عاشاها، بين ستينيّات القرن العشرين ونهايته، وكيف أنّها عبّرت عن توجّهٍ واضحٍ، ورغبةٍ عميقةٍ في تغيير الواقع.

يقارن الجزء التالي بين الدلالات التي استُخلصت من أعمال قصّاب وكمالا، يربط التأويل بين المستوى الفردي للفعل الفنيّ، الهادف للتعبير الفنيّ، والمستوى العملي للفعل الجماعي، الهادف لتغيير الواقع. وفيه تُنقل الدلالات من المستوى التشكيلي إلى المستوى المفهومي، فما يهمّنا هنا هو نوع الوعي، ونمط التفكير الكامن خلف الصيغ الفنيّة والتعبيريّة المحمولة في الأعمال التشكيليّة. في هذه المرحلة تُدرَج البُنى الفنيّة في ما سمَّاه لوسيان قولدمان «رؤية العالم»، التي تكشف عن تصوّر الفنّان لموقعه في المجتمع الذي يحيا فيه، ودوره في التصدّي للقضايا التي تشغل مجتمعه في الفترة التاريخيّة المحدّدة التي يعيش فيها[1].

(1) يرتبط الموقع الاجتماعي عند غولدمان بالموقع الطبقي للفنان، وقد طور مقاربته عن مساهمة لوكاش التي =

على الرغم من غربته الطويلة، ظلّ قصّاب يحيا بذاكرة الوطن العربي الواسع، وكانت مأساة فلسطين تجسِّر الفارق بين جيله والجيل الذي تلاه، وتربط بين الأجيال العربيّة المختلفة عبر تطلّعٍ لتغيير واقع الهزيمة والانكسار. وكان الزمن هو شاغله الكبير، والقوّة التي تعِدُ بتحويل حلم التحرُّر إلى واقع معيش. كتب قصّاب عن موقع الهم العربي في حياته، وكيف صاغ رؤيته للعالم، ورغبة الانتقال بحلم التحرّر من عالم التوقُّع إلى عالم التحقُّق، وعن عدم تأثير البُعد الجغرافي عن حدود الوطن في تخفيف شعور الغضب واللّوعة:

«... بل العكس، أكّد اغتراب الألم وصعَّـد الغضب حتّى أصبح هويّة ثابتة في شخصيّتنا، وحتّى أصبحنا نرى العالم وأحداثه عبر جيلين من خلال منظار العدالة الضائعة الزائفة والاغتصاب المستمرّ، ثمّ التناقض والكذب العالمي والإقليمي على حساب فلسطين وشعبها المشرّد بدون حقٍ، وأرضٍ، وهويّة»[1].

إنّ تصاوير قصّاب التي تعالج دلالة الزمن على المعاناة الإنسانيّة لا تصدر عن تأمّلٍ مباشرٍ في الأشكال وتفكيرٍ واعٍ فيها، وإنّما تصدر عن حالةٍ عاطفيّةٍ ووجدانيّةٍ، وكثيراً ما تكون نتيجة بزوغٍ مفاجئٍ، ولا شعوريّ لصورة وجهٍ ترك الزمن آثاره عليه. عن الانبثاق التلقائيّ لصور الوجه التي تدلّ على الزمان ومرور العمر، كتب قصّاب:

«حضرتني البارحة صورة للوحةٍ أعطتني الفرح، وفتحت لي إمكانيّةً جديدةً يجب أن أتابعها؛ رأسٌ يحمل العمْر والزمان في ظلال التراب والأرض، مستديرٌ مع تقاسيم الذكريات المطمورة، رأسٌ شبه دائريّ كالشمس السوداء تغطّي نصفه الأعلى قبّعة مثل قبّة الأرض، والملامح مضغوطة، وكل ذلك بألوان تراب وأحجار الغروب»[2].

في هذه الحالة لا تكون الصورة مكتملةً، وتتطلّب معالجات على مراحل عديدة، وهنا تكمن

= ربط فيها ظواهر الوعي بالتاريخ. ولأن الدراسة الحالية تركز على علاقة الفن بالمجتمع في إطاره الواسع، وليس على الصراعات التي تدور بين فئاته، تكتفي ببحث انعكاسات الانشغالات الاجتماعية العامة في عمل الفنان وليس الصراعات الطبقية، أي تنظر فيما يجمع الفنان بأعضاء مجتمعه، لا ما يميزه عنهم. وتبقى التمايزات قابلة لأن تبحث في دراسة أكثر اتساعاً مما هو متاح هنا. حول منهجية غولدمان في ربط البنية الفنية بالبنية الاجتماعية انظر:

Goldman, Lucien: *Method in the Sociology of Literature* (London: Telos, 1980).

(1) مروان قصاب باشي: **أيام ...**، ص 20.

(2) المرجع السابق، ص 238.

صعوبة تحويل الصورة المتخيَّلة إلى لوحةٍ مجسَّدةٍ بمادّةٍ تشكيليّة. كتب قصّاب: «عليّ أن أقوم بمحاولاتٍ على الورق لأصل إلى الصورة التي تطمح أن تكون كبيرة الحجم، مثل من يدخل من ديار الجامع المنيرة إلى محراب الداخل»[1]. وهذه المرحلة المعقّدة، التي يتوقّف فيها نجاح الصورة على عناصر ماديّة عديدة، مثل: الحجم، وطبيعة السطح، وطبيعة المادّة التي تنفّذ بها الصورة، تتطلّب حساباً للمتغيّرات المختلفة التي يتوقّف عليها نجاح، أو إخفاق التنفيذ، فليست القدرة على تخيُّل الصورة هي كل شيء، وإنّما القدرة على تنفيذها بطريقةٍ تحمل التعبير الذي تحمله الصورة، وهذه هي المعضلة الأساسيّة للأسلوب التعبيري، إنّها قدرة الفنّان على أن يعبر بنجاح المسافة بين الخيال وتجسيده المرئي؛ أي: استنطاق المادّة الخام وتحميلها بالشعور الذي يجب أن يحسّه المتلقّي.

بقدر ما تكون نتيجة مشاعر وانفعالات، فهي نفسها تتطلّب أن يعيش الفنّان حالةً من المعاناة يستطيع خلالها أن يأسر تلك الصورة المتخيَّلة في مادّةٍ فنيّةٍ محسوسةٍ، وبنيةٍ تشكيليّةٍ قادرةٍ على أن تحمل للمشاهد قسمات الوجه الذي يعبّر عن الحالة الانفعاليّة، والمرحلة العمريّة التي تسكن مخيّلة الفنّان، وما تعكسه من تجربة حياتيّة للإنسان، وهو ما أشار إليه قصّاب في الاقتباس السابق بتعبير «الذكريات المطمورة»[2]. حيث إنّ النزعة التعبيريّة التي تميّز أسلوب قصّاب ليست شخصيّة، ولا تقف في حدود الفرد، ولكنّها تعكس علاقة الفرد بزمنه، وانشغالات مجتمعه.

يجب ملاحظة أنّ قصّاب يشبِّه الألوان التي ظهر بها الوجه لخياله بأنّها «ألوان تراب»، وهو التعبير نفسه الذي كان الفنّان إبراهيم الصلحي قد وصف به الألوان التي كانت الفنّانة كمالا تستخدمها للوحاتها في المرحلة المبكّرة من تجربتها الفنيّة، وهي مشتقّات اللّون البنّي بدرجاته الفاتحة والغامقة. وعلى النحو ذاته الذي يربط ما هو فرديّ بما هو جماعي في النزعة التعبيريّة التي ميّزت أعمال كمالا، كانت فكرة أن تعكس الألوان طبيعة التربة التي يحيا عليها الفنّان تحمل دلالة الحياة بين الجماعة التي تعيش في وطن واحد، ولها خبرة جماعيّة واحدة؛ أي: إنّها تحمل دلالة ارتباط العمق الفردي للعمل ببُعده الجماعي، كما لدى قصّاب.

إنّ المستوى الدلاليّ الذي تنتقل إليه الحالة الشعوريّة الفرديّة هنا، وهو مستوى الوعي والشعور الجماعي، يشكّل السّمة المميّزة لأسلوب قصّاب وكمالا، على الرغم من الاختلافات الثانويّة التي

---

(1) المرجع نفسه، ص 239.

(2) المرجع نفسه، ص 238.

ستشير إليها الصفحات التالية، والتي تحفظ لكل منهما خصوصيّة تجربته واختلافها عن الآخر. إنّه أسلوبٌ فريدٌ، ليس تعبيريّاً تماماً، يركّز فقط على العمق النفسيّ للفرد، وفي الوقت نفسه لا يتجاهل هذا العمق، بل يستلهم طاقاته الاتصاليّة، ولهذا يوصف هنا بأنّه «نزعة تعبيريّة»، أكثر من كونه أسلوباً تعبيريّاً، يجري على القالب السائد للمدرسة التعبيريّة المعروفة. إنّ الرغبة في تفريغ الشحنة الانفعاليّة للفرد، وايصالها للمتلقّي تتحوّل في المستوى الاجتماعيّ إلى رغبةٍ جماعيّةٍ في التواصل، والتواصل الجماعي يتطلّب تنظيماً، وهذا ما يقرّب دلالة العمل الفنيّ عند قصّاب وكمالا من الثورة، فالرغبة الجماعيّة في إفراغ الضغوط عبر فعلٍ جماعيٍّ منظَّم يقوم على تواصل، هي شكلٌ من أشكال مقاومة الواقع والرغبة في تغييره. وهذا الانتقال من المستوى الفرديّ إلى الجماعيّ، الذي لحظناه على مستوى البنية اللّونيّة، يطوِّره المحور التالي في التحليل، الذي يتتبّع دلالات البنية الشكليّة عند كمالا وقصّاب؛ أي: الشكل الذي يأخذه الوجه من حيث التقاطيع والملامح بصرف النظر عن ألوانها.

ينقلنا تشابه قاموس الألوان وعلاقاتها عند قصّاب وكمالا إلى تشابه المعالجة الشكليّة للوجوه، التي تتعرّض لتشوُّهات متعمَّدة عند كليهما تخرج الوجه الإنساني عن هيئته السويّة، والغاية هنا هي الدفع بالحالة النفسيّة للإنسان إلى الواجهة على حساب اتّساق النسب القائمة بين مكوّنات الوجه. يصف قصّاب الوجوه التي يسعى للحصول عليها عبر تحطيم النسب بأنّها «مضغوطة ملامح»، وفي فقرةٍ أخرى يصف النتيجة التي تنتهي إليها هذه العمليّة بأنّها «تخريبٌ إبداعيٌّ»، يقوم على اختصار درجات اللّون. وتهدف كمالا أيضاً في معالجتها لأشكال الوجوه للوصول إلى درجةٍ معيّنةٍ من «تبديد الملامح»، التي لا يفقد فيها الوجه معالمه، وفي الوقت ذاته يذوِّب خصوصيّته الشخصيّة ليظهر من ورائه جوهرٌ إنسانيٌّ، أنثويٌّ في الغالب.

تكمن الصعوبة التي يخوضها الفنّانان في القدرة على حلّ الصراع بين ما يتطلّبه التعبير عن الحمولة النفسيّة من تلقائيّةٍ ومباشرةٍ، والمتطلّبات الجماليّة للّوحة الفنيّة التي تراكمت عبر التاريخ كمعايير تشكيليّة. فكثيراً ما تأتي قوّة حضور العالم الداخلي للإنسان وحالته النفسيّة والشعوريّة، على حساب اتّساق شكله الخارجي، وتتطلّب قدْراً من تحويل العلاقات بين عناصره بطريقةٍ يُشترط فيها وجود توازن دقيق بينها. ويقول قصّاب في وصف المرحلة الأخيرة لإنتاج العمل، التي يسعى فيها للحصول على أفضل تعبيرٍ عمّا يدور في نفسه:

«إنّ الظهور الأخير للّوحة يحتاج في أعمالي إلى خرق الحدود، وخرق المعتاد، لهذا أسلك طريق

سيزيف، لأنّي لا أتمكّن من هذا الخرق منذ البداية، ولذلك ألجأ إلى (التخريب) باستمرار، وعن طريق هذا التخريب تظهر لي اللّوحة كما أراها –في السعي المستمر- محتملة في لحظة الاختراق والوصول»[1].

هنا، على مستوى البنى الشكليّة للأعمال، تظهر دلالة الانتقال من المستوى الفرديّ إلى المستوى الجماعيّ، التي سبقت ملاحظتها في تتبُّع تحوّلات دلالة البنية اللّونيّة. فكما انتهت علاقة الفرديّ بالجماعيّ إلى نقل التعبير من مستوى الانفعال والحالة النفسيّة المباشرة إلى مستوى الفعل التواصليّ الجماعيّ، الهادف إلى مخاطبة الواقع الاجتماعي؛ فإنّ البُنى الشكليّة أيضاً تُـترجم هنا إلى فعلٍ جماعيٍّ عبر عمليّة التخريب المتعمّد للواقع بهدف إعادة بنائه، وتحويله إلى واقعٍ أفضل؛ وهذه هي دلالة الفعل الجماعيّ الهادف إلى تغيير الواقع، أو الثورة بتعبيرٍ آخر، كما تظهر في أعمال قصّاب، وكما تشرحها بعض الفقرات التي وردت في يوميّاته ومذكّراته التي تحمل تأمّلاته في تجربته الفنيّة.

يقول قصّاب: «لا يحمل الفنّان في عمله رسالةً لنفسه كفردٍ فقط، وإنّما رسالة للآخرين، بعَدّ أنّه جزءٌ من الكل يحمل ذاكرتهم الجماعيّة إلى جانب طموحاتهم مع أفراحهم ومآسيهم. إذنْ، إنّ عمله وذاته مرآة للآخرين»[2]. هنا يؤكّد قصّاب أنّ الذاكرة هي المنطقة التي تنحلّ فيها التجارب الحياتيّة للفرد، وتتحوّل إلى رصيدٍ قابلٍ للتبادل والتداول بين أعضاء المجتمع الواحد، إنّها المنطقة الوسطى التي تفتح الفرد على الجماعة، وتسمح للإنسان العربي في هذا القطر، أو ذاك أن يشارك مواطني البلاد العربيّة الأخرى التجارب التي مرّت بها مجتمعاتهم. وعندما تتّسع دائرة التبادل بين ذاكرة الفنّان والذاكرات الجماعيّة الأخرى، فهي تفتحه على المجتمع الإنساني بمعناه الأوسع؛ ولهذا لا يتقيّد العمل الفنيّ بالحدود الضيّقة للمجتمع الذي نشأ فيه الفنّان، وما يجعل من أعمال قصّاب، أو كمالا جزءاً من الفنّ العالمي هو قدرتها على أن تعكس مضمون الخبرة الإنسانيّة مع العالم بقدرٍ واسعٍ من العموميّة، لكنّها في الوقت ذاته تكون وثيقة الارتباط بذاكرة الفنّان ومجتمعه.

لدى كمالا، تذهب الذاكرة عميقاً إلى عالم عدم الشعور الجمعي، لتربط تجربتها بالمجتمع عبر الأسرة. وهي تردّ تعلّقها بالرسم إلى نوع الحياة الأسريّة التي عاشتها، وترى أنّ تقنيّة الشفافيّة اللونيّة

(1) المرجع نفسه، ص 65.

(2) المرجع نفسه، ص 46.

التي ميّزت أعمالها، التي قادت لاحقاً إلى وضع الإطار النظريّ للمدرسة البلُّوريّة (الكريستاليّة)، نتجت عن اختزانها للصور التي كان أخوها الأكبر، وهو طبيبٌ وفنّانٌ تشكيليٌّ، ينفّذها على رقائق الأشعّة السينيّة (X Ray). وبسبب خاصيّة إنفاذ الضوء خلقت هذه الرقائق لدى كمالا تعلّقاً مبكّراً باللّونين: الأزرق، والرمادي ودرجاتهما المختلفة، وقد لقي اللّون الأزرق تركيزاً خاصّاً في أعمال الكريستاليّين، وأشار إليه البيان بوضوح. وتقول: إنّ هذا الكمّ من الصور التي تعود إلى الطفولة، وما اختزنته من صورٍ لممارساتٍ وطقوسٍ جماعيّة، خاصّة لدى النساء السودانيّات، هو الذي زوّدها بعناصر اللّغة البصريّة التي ميّزت أعمالها فيما بعد[1].

يظهر الزمن مسحوباً وراء الإنسان، ومجسّداً في تاريخ الجماعة، ومشفّراً في تقاطيع الوجه وإيماءات الجسد، كذلك يظهر الزمن في أعمال قصّاب كمجموعات متسلسلة، تؤرّخ لبعضها عبر علاقة نسب وقرابة. تحمل كل لوحة في صورتها النهائيّة النتائج التي توصّل إليها الفنّان في أعمالٍ سابقةٍ، وفي الأعمال التحضيريّة (sketches) للعمل الواحد. وبينما يرى المتلقّي العمل الأخير بوصفه نتاجاً نهائيّاً، يبدو هذا العمل لقصّاب سيلاً من الزمن يسكن مجموعة أعمالٍ عديدةٍ، بعضها مطمور تحت الطبقات اللونيّة للعمل الأخير، وبعضها استقلّ بنفسه كأعمالٍ تحضيريّةٍ اكتسبت شخصيّتها المستقلّة. عن هذه العمليّة التي تكمن خلف ولادة العمل بطريقةٍ تدريجيّةٍ إلى أن يتّخذ شكلاً نهائيّاً، كتب قصّاب:

«... لتلك اللّوحة ولادات كثيرة تتمثل في تجارب ومعايشات قد تتجاوز المئة أحياناً، فالمعايشات المستمرّة، أي تغيير (الصورة) باستمرار حتّى تأتي القشرة الأخيرة ضامّة منغلقة، ولكنّها مشرقة وكاشفة أضعاف أضعاف القشور المحجوبة تحتها، كعشّ الطيور: نسج من مئات الأغصان وأعواد القش ليحمل بعد ذلك بيوض الطير وأسرار حياته»[2].

إنّ الشيء المهم هنا هو أنّ مراحل تطوّر العمل الفنيّ لا تكون مخبّأة في الطبقات السفلى للألوان والأشكال التي جرت تغطيتها بأشكالٍ أخرى، ولكنّها تكون حاضرةً في الشكل النهائي الذي يظهر على السطح بوصفها خالقةً له. وإذنْ، فتاريخ العمل لا يظهر في ماضيه، وإنّما في حاضره الذي يكشف منطق تراكم الخبرة لدى الفنّان، ومنطق تطوّر العمل الفنيّ نفسه، إنّه يظهر فيما يسمّيه

---

(1) مقابلة مذكورة.

(2) المرجع نفسه، 48-49.

قصّاب «المعايشة» التي تجمع بين العمل والفنّان. والمركّب الذي ينتج عن هذا الجمع بين عالم الفنّان (الذات) والعمل الفنيّ (الموضوع)، ليس شيئاً سوى الرسالة التي يريد الفنّان إيصالها، انطلاقاً من تجربته، إلى الآخرين في مجتمعه، وإلى الإنسانيّة ككل.

يظهر اهتمام قصّاب بالبُعد التواصليّ للعمل الفنيّ في أنّ علاقاته بالمبدعين كانت تدور حول تأمّل العمل الفنيّ، وتبادل الخبرات معهم في مجال التعامل مع الوسائط الفنيّة المختلفة، اللغويّة والتشكيليّة. وتجسّـد مراسلاته مع الروائيّ عبد الرحمن منيف هذا الاهتمام، الذي امتدّ من مناقشة قضايا الفنّ إلى تبادل الأفكار حول أسئلة الحياة الكبرى والمصير الإنسانيّ، بالقدر الذي أوضح أنّ التواصل الفنيّ ينتهي في غايته النهائيّة إلى غاية الحياة نفسها، وهي التوافق مع العالم والمجتمع، وهنا يعود التواصل ليصبح موضوعاً للفنّ، بما أنّه تعبيرٌ عن التوافق الاجتماعي؛ وهذا يعني أنّ الفنّان الذي لا يسمح لمن يتلقّى عمله بأن يساهم في إنتاج دلالته، أو المشاركة في خلقها، فإنّه يعيق عمليّة التواصل. لقد خاطب الروائيّ عبد الرحمن منيف صديقه قصّاب مقارناً بين الرواية واللّوحة، ومؤكّدا على ضرورة أن يتراجع المبدع قليلاً ليسمح لمتلقّيه بأن يجد مكاناً في العالم المتخيَّـل الذي يفتحه العمل الفنيّ، ويشارك في صنعه، فكتب:

«اللّوحة الكاملة ثقيلة، كليّة، قاسية، تماماً مثل الآيات والطقوس الكليّة؛ إذْ لا تترك مجالاً للخيال، للآخر، أيّة فرصة لأنْ يشترك، لأنْ يضيف، لأنْ يتدخّل، وبذلك يصبح الآخر مجبراً، على نحوٍ ما، أن يكون تابعاً مستسلماً، خاضعاً، وأخيراً غير مبدع في قراءة اللّوحة»[1].

في العادة، تثير الأعمال الفنيّة أسئلةً عديدةً حول النزاع والصراع بين بالجوانب الجماليّة والاتصاليّة، مثل: كيف يرتبط الشكل الفنيّ بمضمون العمل، أو فكرته، وهل يعني الاهتمام بالمضمون في العمل التشكيليّ أن يكتسب قيمة أدبيّة؟ هذا السؤال، ومثله سؤال علاقة الفنّ بالأخلاق، ظلّ موضوع نقاشٍ لم يُحسم بين قصّاب وأصدقائه، خاصّةً عبد الرحمن منيف[2]. وقد تطوّرت مساهمة كمالا أيضاً في ظلّ جدالاتٍ قادت إلى طرح أسئلةٍ مماثلةٍ في السودان في حقبة السبعينيّات، وبينما اتّجهت إجابة الكريستاليّين لصالح الشكل وإهمال البُعد الأخلاقي، وركّزت على الجانب المفاهيمي ونقد الأفكار السائدة، مال الاتّجاه المقابل في السودان، وهو الذي عبّرت عنه

(1) عبد الرحمن منيف ومروان قصاب باشي: **في أدب الصداقة** (بيروت: دار التنوير، 2012). ص 20.
(2) انظر مثلاً الرسالة المؤرخة في 1994/7/5م من منيف إلى قصاب، في المرجع السابق.

جماعة «مدرسة الخرطوم» إلى التركيز على المضامين ذات الطابع الأدبي، بحكم اهتمام فنّانيها بقضايا الهويّة والتراث[1].

إذا انتقلنا إلى المستوى الأخير في مقارنة الدلالات، المتمثّل في محور مخاطبة الواقع من أجل تغييره، فإنّ الدلالات المستخلصة من أعمال قصّاب وكمالا تُبدي قدراً واضحاً من التوافق أيضاً. واستجلاء هذا المحور يتطلّب التعرّف على نظرة كل منهما لمجريات الأحداث التي عاشها وتأثيرها عليه، وهي التي تنتهي إلى يقينٍ لديهما بضرورة أن يخاطب الفنّ المجتمع، ويدعم قدرته على تغيير الواقع. وهنا تظهر خصوصيّة الواقع الذي عاشه كل واحد منهما، حيث تتركّز خبرة قصّاب حول تجربة فلسطين، بينما تركّزت خبرة كمالا حول تغيير الواقع في أبعاده المختلفة، ليست السياسيّة وحدها، وإنّما الاجتماعيّة والثقافيّة أيضاً.

كتب قصّاب عن انتفاضة الفلسطينيّين في سنة 2000، وما تحمله من وعدٍ بانطلاق ثورة الشعوب العربيّة: «تشبه هذه الأيّام حزيران 1967 وتشرين الأوّل 1973. تمضي إسرائيل في وحشيّتها وإجرامها مع تغطية العالم وخاصّة أمريكا والحكّام العرب [...] إنّ الألم يملأ قلبي، والغضب يملأ صدري، ولكنّي مطمئنّ بأنّ انفجار انتفاضة هذه الأيّام، وانتفاضة الشعوب العربيّة، ستنجح يوماً وتغسل العار الجماعيّ والشخصيّ»[2]. إنّ تعبير «غسل العار الجماعيّ والشخصيّ» يفصح عن ربط قصّاب بين المستويَيْن: الفرديّ، والجماعيّ في التعامل مع الواقع، سواء على مستوى تطلع الجماعة إلى التغيير أم حاجة الفرد إلى التعبير، فكلاهما نوع من السعي لتحويل العالم، عمليّاً، أو معنويّاً. إنّ كلماتٍ مثل: «غضب»، و«انفجار»، و«انتفاضة»، تكثف دلالات فعل التغيير الجماعي التي تقوم على التوقّع لدى قصّاب، وتعكس أمله بأن تنتقل إلى مستوى التحقق. ولدى كمالا أيضاً يتجلّى هذا الانتقال في صورة تكرار للأشكال الإنسانيّة، ففي أعمالها المتأخّرة يأخذ الوجه والجسد هيئة ثيمة

(1) انظر ملخص الجدالات في: صلاح حسن عبد الله: مساهمات في الأدب التشكيلي (الخرطوم، دار أروقة للنشر، د.ت). لقد طُرحت علاقة القيم الفنية التشكيلية بالقيم الأدبية في مختلف البلاد العربية، وظهرت في عدد من المدارس التي ربطت بين الجانبين، كما في الاتجاه الحروفي وكما في «فن البعد الواحد» لدى شاكر حسن آل سعيد في العراق. وفي هذه الجدالات المختلفة يظهر تداخل البعد الفلسفي للتجارب الفنية في البلاد العربية المختلفة بالبعد الاجتماعي، الذي يتركز حول الوظيفة الاتصالية، ومن هنا تبرز قدرة الفن على تيسير عملية تغيير المفاهيم وإعادة صياغة الوعي الاجتماعي، وذلك عن طريق ربط الأفكار ذات الطابع التجريدي بالعمل الفني، الذي له طبيعة ملموسة.

(2) انظر: عبد الرحمن منيف ومروان قصاب باشي: **في أدب الصداقة** (بيروت: دار التنوير، 2012). ص 33.

تكراريّة، تجسِّد تعدديّة الذوات التي تعطيها طابع التلاحم والتماسك المعبّر عن توجّهٍ نحو الفعل الجماعي.

تزوّدنا مذكّرات قصّاب والنصوص المكتوبة عنه بشواهد نصيّة جيّدة لأنّ الدلالات التي استخلصت من أعماله أكثر ممّا نجد عن كمالا، التي لم تكتب سيرةً ذاتيّةً، ولم يُكتب عنها دراسات نقديّة كما كُتب عن قصّاب، على الرغم من ضآلة ما كُتب عنه هو أيضاً. ويعدّ نقص المادّة المكتوبة من أكبر المشكلات التي تواجه دارس الممارسة التشكيليّة في البلاد العربيّة عامّةً، وفي السودان خاصّة.

إنّ الحراك الدلاليّ الذي يظهر في أعمال كلٍّ من قصّاب وكمالا، والذي رصدته المقارنة السابقة بتركيزها على الانتقال من مستوى التعبير الفرديّ إلى مستوى الرغبة الجماعيّة في تغيير الواقع، لا يظهر بطريقةٍ مباشرةٍ كانتقالٍ مضمونيٍّ يعبُر من ما هو جمالي إلى ما هو عملي، على طريقة شعار «الفنّ من أجل الثورة»، ولكنّها تمرّ عبر تحوّلات البُنى اللونيّة، والشكليّة، والأسلوب التعبيريّ، التي لولا التحليل الملموس لأعمال الفنّانين لما أمكن التوصّل إليها هنا.

من ناحية أخرى، يظهر ميل قصّاب وكمالا إلى نقد التقاليد الاستعماريّة، بوصفها نمط هيمنةٍ على الشعوب، في رفضهما المبكّر للتواطؤ مع الممارسات الاستعلائيّة للثقافة الغربيّة، التي تسعى لتوظيف الفنّانين في دعم تصوّراتها السالبة عن الثقافات الأخرى. لقد وصفت غاياتري سبيفاك المثقف الشرقي، أو الجنوبي الذي يدعم التمثيلات الغربيّة السالبة لمجتمعه وثقافته بأنّه ذلك الذي يقدّم خدمةً للغرب تدعم تحيّزاته وتصوّراته عن الثقافات الوطنيّة، وأطلقت عليه اسم: «المُخبِر الأصلاني» (native informant)[1]. وعلى الرغم من أنّ هذا النوع من المثقفين يكثر وجوده اليوم بين فنّاني وأدباء الشرق والجنوب، إلّا أنّ قصّاب وكمالا كانا حذرين تجاهه منذ الستينيّات وطوال فترة وجودهما في الغرب.

قاوم قصّاب إغراءات تسويق فنّه عبر تنميطات الثقافة الغربيّة للفنون والآداب العربيّة، التي ظلّت تربطها بالعجائبيّة والحسيّة، منذ بدء الاهتمام الاستشراقي بألف ليلة وليلة في القرن التاسع

(1) استخدم المفكر الأميركي- الإيراني حميد دباشي مصطلحاً قريباً من هذا، هو (المخبر المحلي). للاطلاع على توصيف هذا النوع من المثقفين انظر الفصلان المخصَّصان لحميد دبشي وغاياتري سبيفاك في المرجع التالي: محمد عبد الرحمن حسن: **نقد فكر الجنوب (العالمي): مقدمة للانتقال من نقد الحداثة إلى نقد الحضارة** (الخرطوم: وقف للنشر، 2022).

عشر. ويتوازى هذا التنميط في مجال الثقافة مع تنميط صورة المواطن العربي في مجال السياسة، حيث يُصوَّر عنيفاً وإرهابياً لتسويغ قهر الشعوب العربيّة والفلسطينيّين، كما يقول قصّاب[1]. وكان ثمن هذا الموقف لدى قصّاب، الذي يعارض علاقة الثقافة الغربيّة بالهيمنة، هو التعرّض للإهمال من جانب مؤسّسات الفنّ الكبيرة في الغرب. وقد تبنَّت كمالا أيضاً مواقف نقديّة مماثلة من نزعة الهيمنة الغربيّة.

في سياقٍ متوافقٍ مع رفض التدخّلات الخارجيّة للتحكّم بمسار ثورة ديسمبر 2018 السودانيّة التي أسقطت النظام الإسلامويّ، عارض السودانيّون تحدُّث بعض الجهات الغربيّة باسمهم منتقدةً الإسلام السياسي باستخدام لاصقات توظّف كثيراً في الغرب ضدّ المسلمين والشرقيّين عامّةً، مثل: التطرّف، والإرهاب، والتعصّب. وبينما لعب بعض المثقّفين السودانيّين دور المخبر المحليّ، ساعين لتصوير مجتمعهم كفضاء قمعٍ للحريّات، ومطالبين بتدخّل ما يسمَّى «المجتمع الدولي»؛ دافع آخرون عن حقّ مواطنيهم في تغيير واقعهم عبر ثقافاتهم المحليّة، وفنونهم، وآدابهم الخاصّة بهم. في هذه الفترة، وفي سياق ما سمِّي «نقد التعصّب الدينيّ عند المسلمين» نُـشرت في فرنسا سلسلة رسوم تسخر من نبيّ المسلمين محمّد، ووصفت السُّلطات الفرنسيّة نشر تلك الرسومات بأنّه دفاعٌ عن «حريّة التعبير» عبر الفنّ، وقد أثار ذلك حساسيّة كثير من الفنّانين والمثقّفين المسلمين في معظم بقاع العالم. ومن جانبها انتقدت كمالا هذا الموقف بشدّة، ووصفته بأنّه توظيفٌ للفنّ في مجال التمييز بين الثقافات والمجتمعات، لأنّه يعطي ثقافة معيّنة حق أن تسخر من ثقافات أخرى تقدِّر مقدَّسات الأمم وتساوي بين جميع الأنبياء.

جاء هذا النقد في وقتٍ كانت فيه السفارة الفرنسيّة بالخرطوم قد قرّرت منح الفنّانة كمالا وسام الآداب والفنون في سنة 2018 نفسها، وحُدِّد لذلك يوم الأوّل من شهر يناير/كانون الثاني سنة 2019. ولكنّ نشر الرسوم المسيئة للرسول محمد قبل افتتاح المعرض قاد كمالا إلى رفض الوسام والامتناع عن إقامة المعرض، ونتج عن ذلك إلغاء الفعاليّة بكاملها[2]. وبينما رأى بعضهم أنّ كمالا خسرت

(1) مروان قصاب باشي: **أيام** ...، ص 32.

(2) في لقاء حول حادثة رفض الوسام الفرنسي، نُشر بموقع قناة الجزيرة الإلكتروني بتاريخ 2020/11/7، قالت كمالا:

«اتصلت بمدير المركز وأخبرته أنني أرفض الوسام وطلبت منه إخطار السيدة السفيرة باعتذاري عن تسلمه، كما أرجو الرد. قال لي [مدير المركز] إنّ هذه الرسومات من حرية الرأي، وإنّهم ينتقدون ديانتهم المسيحيّة، =

تكريماً مستحقا عن جدارة، أكّدت هي أنّها لا يمكن أن تصطف بجانب الذين يسيئون إلى مقدّرات ثقافتها ومجتمعها، وتضفي شرعيّة على ممارسات الاستعلاء الثقافي. ويُعدّ هذا الموقف نقداً عمليّاً لما ورثته الثقافة الغربيّة من الحقبة الاستعماريّة؛ إذْ تنظر باستعلاء إلى الثقافات والفنون غير الغربيّة بدون مراعاةٍ لحقيقة أنّ كل ثقافة تعبّر عن القيم الخاصّة بمجتمعها، وأنّ الثقافة الغربيّة تعبِّر عن قيم المجتمعات الغربيّة، وليس لها خصائص عالميّة ترفعها على غيرها. إنّ تشديد مفكِّري نقض الاستعماريّة على ضرورة نزع صفة «العالميّة» عن الثقافة الغربيّة، وتأكيد الطابع المحليّ لجميع الثقافات، يتوافق مع مواقف كمالا من جهة سعيها لتطوير قوالب تعبيريّة مصدرها خبرة مجتمعها المحليّ، وأيضاً من جهة رفضها لاستمرار هيمنة الثقافة الغربيّة الحديثة وأبويّتها تجاه ثقافات الجنوب.

خلاصة هذا القسم، أنّ الفحص التحليليّ لأعمال كمالا وقصّاب يرسم معالم تجربتين متقاربتين، ويمكننا أن نقول بتعبير مجازي: تجربة واحدة ذات وجهين، تعبّر عن تطلّعٍ عميقٍ لتغيير الواقع العربي، وأنّ هذا التطلّع المأمول وجد تحقّقه في حراكات الشعوب العربيّة التي شهدتها الفترة الممتدّة بين نهاية العقد الأوّل من بداية الألفيّة الثالثة ونهاية عقدها الثاني (2009-2019). وهذه النقلة، وإن كانت ما زالت لم تحقق نتائجها المتوقّعة بعد، فهي لا توضح فقط مدى ارتباط هذين الفنّانين بمجتمعيهما، وإنّما توضح أيضاً عمق علاقة الفن بالواقع، وأنّ تغيير هذا الواقع نحو الأفضل، أو تصوّر بدائل ممكنة له، هو الأفق الجاذب الذي يبقى الفنّ مشدوداً إليه دائماَ.

= وكذلك اليهوديّة، فقلت له: إنّها (الرسوم المسيئة) في رأيي غير مقبولة لأنّهم أنبياء، وفي ديننا نؤمن بكل الرسل والأنبياء». انظر الرابط التالي:

https://aja.me/gyeyv2

خاتمة

يُستخلَص من التحليلات السابقة أنّ التطلّع إلى تغيير الواقع عند كمالا وقصّاب لا ينصبّ على تغيير العالم الخارجي في ذاته، وإنّما يصدر عن عنايةٍ بما ينعكس على الإنسان من تأثيرات نفسيّة وعقليّة. فالثائر الفلسطينيّ، أو المناضل السياسيّ، أو المثقّف المنشغل بحقوق مجتمعه، يظهرون جميعاً كحالاتٍ وجوديّةٍ وشعوريّةٍ، لا كمجموعاتٍ ذات توجّهاتٍ مطلبيّةٍ، فالالتزام بالإنسان الملموس هو الذي يهمّ كمالا وقصّاب. إنه ليس ذلك الإنسان المجرّد، الذي يتطابق مع جماعة ما، أو إثنيّةٍ معيّنةٍ، ولكنّه إنسانٌ يعبّر عن وجوده في لحظةٍ محدّدةٍ بحالةٍ انفعاليّةٍ وشعوريّةٍ تؤكد تاريخيّة وجوده، والاشتراطات المجتمعيّة لحياته. هذا الاهتمام بالبُعد المشخَّص للإنسان هو الذي استدعى أن تركّز هذه الدراسة على توجُّه قصّاب وكمالا إلى رسم الوجوه بطريقةٍ تعبيريّةٍ، وهي التوجّه الأطول في التجربة الفنيّة لكلٍّ منها، لأنّهما قد تناولا موضوعات أخرى في سياق تطوّر تجربتيهما. وتكمن أهميّة هذه النتيجة (اتّخاذ الإنسان الملموس موضع اهتمام) في أنّ الفكر العربي الحديث والمعاصر لم يهتمّ كثيراً بالأوضاع الملموسة للإنسان في المجتمعات العربيّة، وركّز كثيراً على نظريّات التنمية والتحديث المستعارة من نماذج مجرّدة، مستصدرة من تجارب مجتمعات أخرى، أبرزها المجتمعات الأوروبيّة الغربيّة.

تقود هذه النتيجة إلى نتيجة ثانية، وهي أنّ معايشة قصّاب وكمالا لأوضاع مجتمعاتهما والفترة التاريخيّة التي شهداها، وتفاعلهما معها ومع المجتمعات الغربيّة التي خبرا ثقافاتها وطرائق تصدّيها لمشكلاتها، جعلتهما أكثر قدرةً على التوفيق بين متطلّبات التعبير عمّا هو محليّ، وما هو عالميّ، فاتّخذا من وجه الإنسان، وجسده أحياناً، فضاءً لاستنطاق رغبة التحرُّر من ضيق الأطر المحليّة، والانفتاح على ما هو كونيٌّ وإنسانيٌّ، من منطلق خصوصيّة الأوضاع الاجتماعيّة والشروط التاريخيّة

التي عاشا فيها. وقد ظلّت قدرة التأمّل فيما هو إنسانيّ من منطلق الخصوصيّة والتجربة المعيشة هي الإشكاليّة الأبرز للفكر العربي الحديث كله، وكانت مشكلات «التراث والتجديد»، و«الأصالة والمعاصرة» التي انشغل بها الفكر العربي من سبعينيّات القرن العشرين حتّى تسعينيّاته، تعبيراً واضحاً عن ذلك.

النتيجة الأخيرة التي تخلص إليها هذه الدراسة هي أنّ التحوّل الذي طرأ على الفكر العربي في نهاية القرن العشرين، عبر اتّجاهات نقد التبعيّة ونقد الاستعمار، مقترباً في بداية الألفيّة الثالثة من فكر الجنوب؛ كانت له استباقاته في المجال الفني. ويمكن أخذ تجربتَي: كمالا، وقصّاب علامتين على بداية هذه التحوّلات في مجال الفنّ، التي يمكن العثور على ما يماثلها في مجالات الأدب والفنون الأخرى. ويكمن العنصر المشترك بين التحوّلات في مجالَي: الفكر، والفنّ في النظرة إلى الإنسان، حيث لم يعد يُـنظر له ككائن مجرّد، يتمثّل في «نموذج عالمي» يعبّر عنه الإنسان الأوروبي، وإنّما أصبح كائناً حيّاً تحدّده تجربته المعيشة ضمن وضعيّةٍ اجتماعيّةٍ وتاريخيّةٍ بعينها؛ وهذا يعني أنّ الإنسان العربي، أو الإفريقي، لم يعد يتطابق مع الذات المجرّدة، تلك الذات الديكارتيّة التي اتّخذتها الحداثة الأوروبيّة مركزاً للكون.

من هنا النتيجة النهائيّة في تأويل هذه الدراسة لتجربتَي: قصّاب، وكمالا تحديداً، وتجارب الفنّانين التشكيليّين العرب الذين عاشوا أوضاعاً وخبرات مماثلة، وهي ارتباط الفنون التشكيليّة العربيّة بالسياق العام الذي أنتج مشروع التحرُّر الذي تخوضه الشعوب العربيّة حاليّاً، المتوافق مع التحوّلات العالميّة التي تجد تعبيرها الواضح في نقد المركزيّة الأوروبيّة، وتفكُّك الذاتيّة الديكارتيّة، ودخول العالم مرحلة الانتقال نحو نظامٍ عالميٍّ جديدٍ تطبعه التعدديّة بدلاً من النظام الأحادي.

على الرغم من أنّ هذه الدراسة توصّلت إلى أنّ النشاط الثقافي في البلاد العربيّة، ممثّلاً في الفنون التشكيليّة، شكّـل جزءاً من مسيرة التنوير عن طريق استباق التحوّلات التي أخذت شكل ثوراتٍ شعبيّةٍ في العقد الأوّل من الألفيّة الثالثة؛ فإنّ دور الفنون لا يجب أن يضخَّم إلى الحدّ الذي يطغى على التخطيط العلميّ وممارسات تحقيق التحوّل الاجتماعيّ على الصعيد العملي. لقد أعيقت الثورات العربيّة بسبب العجز عن تحويل تطلّعات الشعوب إلى برامج قابلة للتطبيق في مجالَي: السياسة، والاقتصاد، ولم تكن الرؤى الفنيّة وحدها كافية لتحقيق ذلك. إنّ ترجمة المضامين الشعوريّة والدوافع الثوريّة إلى واقع ملموس هو دور مخطِّطي السياسات ومشاريع البناء الوطني،

وهذا يتطلّب وعياً نقديّاً لا بدّ من أن يساهم فيه المفكّرون، وعلماء الاجتماع والاقتصاد، وغيرهم ممّن يترجمون التصوّرات الإبداعيّة إلى حلولٍ مبتكرة لمشكلات الواقع المعيش؛ وهنا يظهر دور النقد الذي يربط الفنّ بالمجتمع، ويكشف عن عمقه النقدي، وقدرته على استشراف المستقبل، فمن دون عملٍ نقديٍّ لا يمكن التوسّط بين الفنّ والمجتمع، ومن ثمّ تحويله إلى أداةٍ للدفاع عن الحقوق، والقيم، والحريّات، وغياب هذا البُعد الإيجابيّ هو الذي مثّل نقطة الضعف الكبرى للثورات العربيّة نفسها[1].

(1) كتب باحثٌ عربي بهذا الخصوص: «خلاصة القول: إنّ موجة الثورات والانتفاضات أسقطت جملةً من المسلمات التي باتت لصيقة بالمنطقة العربية، مثل: أنّ العرب لا يثورون ضدّ حكامهم، وأنّ الديمقراطية لا تمثل أولوية بالنسبة إلى المواطنين العرب، وأنّ الإسلام يتعارض مع الديمقراطية، وأنّ التغيير السياسي في المنطقة لا بدَّ من أن يأتي من الخارج. لكن على الرغم من ذلك فإنّ المهم ليس الإطاحة بنظام تسلطي، أو إجباره على تقديم بعض التنازلات السياسية فحسب، بل تأسيس نظام ديمقراطي يجسِّد أُسس ومبادئ الحكم الصالح». مجموعة مؤلفين: **النمو ...**، ص 123.

مراجع الدراسة

مراجع باللّغة العربيّة

الكتب

إليزابيث سوزان كساب: **الفكر العربي المعاصر: دراسة في النقد الثقافي المقارن** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2014).

سمير أمين: نحو نظرية للثقافة: **نقد التمركز الأوروبي والتمركز الأوروبي المعكوس** (بيروت: معهد الإنماء العربي، 1989).

عبد الرحمن منيف ومروان قصّاب باشي: **في أدب الصداقة** (بيروت: دار التنوير، 2012).

عبد الكبير الخطيبي: **الاسم العربي الجريح**، (بغداد- بيروت: منشورات الجمل، 2009).

عبد الكبير الخطيبي: **المغرب العربي وقضايا الحداثة** (بغداد - بيروت: دار الجمل،2009).

مجموعة مؤلفين: **إلى أين يذهب العرب؟ رؤية 30 مفكراً في مستقبل الثورات العربية** (بيروت: مؤسسة الفكر العربي، 2012).

محمد عبد الرحمن حسن: **نقد فكر الجنوب (العالمي)** (الخرطوم: وقف للنشر، 2022).

محمد عبد الرحمن حسن: **الفنون التشكيلية وتحديث المجتمعات العربية: بين الحداثات المتعدّدة وتعدُّد المناظير المحليّة** (الشارقة: دائرة الثقافة، 2019).

مروان قصّاب باشي: **أيّام الرماد والرمان: مذكّرات ويوميّات** (بيروت: دار التنوير، 2018).

مجموعة مؤلفين: **النمو الاقتصادي والتنمية المستدامة في الدول العربيّة: الأبعاد السياسيّة والاجتماعيّة** (بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2013).

مجلات عربيّة

وجوه مروان قصاب باشي: «آثار الوقت الذي تبقّى»، مجلّة بدايات، العدد العاشر (شتاء 2015).

مقابلات

مقابلة مع كمالا إبراهيم إسحق بتاريخ 2021/12/4، الخرطوم.

مراجع باللّغة الإنجليزيّة

Dussel, Enrique; *The Underside of Modernity: Apel, Ricour, Rorty, Tylor, and the Philosophy of Liberation*, (New Jersey: Humanities Press, 1996.)

Goldman, Lucien: *Method in the Sociology of Literature* (London: Telos, 1980).

Hassan, Salah M.: «The Khartoum and Addis Connections: Two Stories from Sudan and Ethiopia», in Deliss, Clementine (ed.): *Seven Stories about Modern Art in Africa* (London: Whitechapel, 1996).

Jameson, Fredric and Miyoshi, Masao (eds.); *The Cultures of Globalization*, (Durham and London; Duke University Press, 1998).

Kamal Boullata :**Reading the Body in Marwan's Painting**, *Meem Gallery – 2015*

Lenessen, Anneka: «*We Painted the Crystal, We Thought About the Crystal*»—*The Crystalist Manifesto (Khartoum, 1976) in Context, - University of California, Berkley- Dep. of History of art.*

Mignolo, Walter D. and Escobar, Arturo (Eds.): *Globalization and the Decolonial Option*, (New York: Routldge, 2010).

الإنترنت

https://post.moma.org/we-painted-the-crystal-we-thought-about-the-crystal-the-crystalist-manifesto-khartoum-1976-in-context/

شوهد في يوم 18/12/ 2021

الملاحق



ألوان الفن

علم الجمال الكريستالي

بيان المدرسة الكريستالية

https://post.moma.org/we-painted-the-crystal-we-thought-about-the-crystal-the-crystalist-manifesto-khartoum-1976-in-context/

الفنّ السوري بعد 2011، القضيّة والجماليّات

نور عسليّة

مقدّمة

أفضى اندلاع التحرّك الثوري في سوريا منذ عام 2011 إلى فيضٍ إبداعيٍّ غير مسبوقٍ في تاريخ الفنون التشكيليّة على عدّة مستويات. وقد كشفت أعمالٌ، وتقنيّاتٌ، ومواضيعُ جديدةٌ عن انخراط الفنّانين السوريّين بالالتزام المقصود، أو العفويّ إزاء القضيّة. ظهر هذا الالتزام عبر تمثّلاتٍ جماليّةٍ متعدّدة، انتمى بعضها إلى الفنّ الاحترافيّ، وبعضها الآخر إلى التطبيقات الفنيّة الشعبيّة. ربط بين هذين النطاقين رغبة المشتغلين فيهما؛ أي: الفنّانين المتخصّصين والأفراد غير المتخصّصين، الرغبة في التعبير عن الواقع الفرديّ، أو الجماعيّ، أو حمل رسالةٍ احتجاجيّةٍ ضدّ العنف. ولقد لعب الفنّ في هذا السياق دور الوثيقة؛ إذْ واكبت العديد من الممارسات الاحترافيّة، أو الشعبيّة، الأحداثَ، ووظّفت مفردات الحرب مستنبطةً منها وسائل تعبيريّة، وقد قدّم بعضها القضيّة على الإنشاء الجماليّ، واتّخذ الفنّ السوري على هذا النحو منحى جديداً كأداة تأثيرٍ داخليّاً وخارجيّاً.

ظهر الالتزام في الفنّ على صعيدٍ عالميٍّ مراراً، وخلال فتراتٍ تاريخيّةٍ متعدّدة. فلطالما حرّضت الانتفاضات الشعبيّة، أو القضايا المناهضة، الفنّانينَ للتوجّه إلى الالتزام، على سبيل المثال: أعمال الفنّان الإسباني فرانشيسكو دي غويا الذي صوّر عام 1814 «إعدامات الثالث من مايو» التي نفّذتها قوّات نابوليون في حق الإسبان على أرضهم إثر انتفاضتهم ضدّه، وأيضاً في أعمال الفرنسيّيْن: أونوريه دومييه الذي انتقد الحياة الاجتماعيّة السياسيّة في فرنسا في محفوراته ابتداءً من عام 1828، وأوجين دولاكروا في لوحته الشهيرة «الحريّة تقود الشعب» 1830 التي ترمز إلى الثورة الفرنسيّة في وجه شارل العاشر. لا شكّ أنّ الحرب العالميّة الأولى كانت أبرز الأحداث في التاريخ المعاصر التي عزّزت الالتزام كظاهرة في الفنّ، حيث توغّل الفنّانون في ويلات الحرب، والواقع الاجتماعي والسياسي في أعقابها، ونشأت لاحقاً منذ آواخر النصف الأوّل من القرن العشرين تأمّلاتٌ فكريّةٌ تحلّل التجاذب بين الفنّ والأسئلة الأنثروبولوجيّة والسيسيولوجيّة.

يعرّف الفنّ الملتزم على أنّه الفنّ الذي يوظّف نفسه في خدمة قضيّةٍ ما، أو الذي يعبّر عن موقف الفنّان إزاء قضيّةٍ على غرار ما جاء به فنّانو الواقعيّة الاشتراكيّة منذ أوائل الثلاثينيّات في القرن الماضي في الاتّحاد السوفييتي، لكنْ منذ ظهور هذا التيّار اختلطت بعض المفاهيم فيما بينها، حيث تقاطع الفنّ الملتزم مع الفنّ الدعائي والفنّ النضالي؛ حيث شرّحت الباحثة الفرنسيّة لور جيلو في مقالها «فنٌّ نضاليٌّ، فنٌّ ملتزمٌ، فنٌّ دعائيٌّ، النضال ذاته؟» خصائص كل منها، حيث تعرّف الفنّ الملتزم بأنّه مرتبطٌ عاطفيّاً بقضيّةٍ ما، ومنخرطٌ بالدفاع عنها، لكنّ الفنّان الملتزم لا يقيّد ذاته الفنيّة بها على مدار حياته كما هي الحال في الفنّ النضالي. «الفنّ النضاليّ، والفنّ الملتزم، والفنّ الدعائيّ؛ تشير هذه المصطلحات أيضًا إلى قضايا ووظائف متميّزة، وحتّى متناقضة ... أمّا بالنسبة إلى الفنّ الملتزم، فيمكن أن يكون فنّاً متقطّعاً: الارتباط العاطفيّ بالقضيّة أقلّ قوّةً ممّا هو عليه في الفنّ النضاليّ، وهو كذلك لا يتطلّب استمراريّةً فنيّة[1]».كذلك إنّ للفنّ الدعائيّ غرضاً سابقاً على الغرض الجماليّ، يعتمد على ذهنيّة الجمهور الموجّه إليه.

في الواقع، تدفعنا القضايا المعرفيّة المعاصرة المحيطة بالإنتاج الفنيّ اليوم، والتي تناقش دور الفنّ، إلى التساؤل إن كان هناك من فنٍّ بعْدُ غير ملتزمٍ اليوم، أو إن كان قد تحتّم على الفنّ أن يمتلك مصادرَ استلهامٍ مرتبطةً على نحوٍ حتميٍّ بقضيّةٍ ما. وهذا التساؤل يقود بطريقةٍ، أو بأُخرى إلى منظورٍ يحاكم الفنّ بوصفه منتجاً ثقافيّاً لا يمكنه أن يفضي إلى تغييرٍ عميقٍ من ذاته؛ أي: إنّه لا يمكن أن يتوجّه إلى فئةٍ بدون التقاطع معها، أو البناء عليها، بحيث يصبح شرط توافر إيديولوجيا معيّنة ملازماً للشرط الجماليّ، لدرجة قد يصبح استغراق الفنّ في دوره كأداة تواصلٍ، أو تغييرٍ، سياسيّةٍ، أو اجتماعيّةٍ، مباعداً بينه وبين الأغراض الجماليّة؛ وهنا يبرز دور الفنّان، فهو الذات

(1) «art militant, art engagé et art de propagande ces termes renvoient aussi à des enjeux et à des fonctions distinctes, voire contradictoires… L'art engagé quant à lui peut être un art intermittent: l'attachement émotionnel à la cause est moins fort que dans l'art militant, et ne requiert pas de continuité artistique»
Gillot-Assayag, Laure. *Art militant, art engagé, art de propagande Un même combat?* implications philosophiques, [en ligne]. Septembre 2016. Url: https://www.implications-philosophiques.org/art-militant-art-engage-art-de-propagande-un-meme-combat/

الواعية، صاحبة البنية الموضوعيّة، والجدليّة، والعاطفيّة، والعقلانيّة في آن، وهذه الذات هي المدير الأساسي للنتاج الفنيّ إذا أمكننا عدّهُ منظومةً تحمل أسساً ومنطلقاتٍ وتتوجّه إلى جمهور، ولذا فإنّ محاكمة العمل (بصفته منظومةً تسعى إلى التغيير) بمعزلٍ عن مقاصد الفنّان، قد تكون منقوصةً، أو منحرفةً عن مساراتها المفترضة.

تحاول هذه الدراسة البحث في ظاهرة الالتزام في المشهد التشكيليّ السوريّ ما بعد 2011، وتحليل الأدوار التي اتّخذها الفنّ، وتلك التي انخرط فيها الفنّان. تسعى على نحوٍ أساسيٍّ إلى تفحّص تجليّات ظاهرة الالتزام في الفنّ السوريّ، من خلال استعراض وتحليل المواضيع والمفردات الجماليّة التي ظهر عبرها، والأشكال والمظاهر الفنيّة التي أدّت إليها تلك الظاهرة، مع افتراض أنّ عنف الحرب قد أدّى بالعديد من الفنّانين المحترفين إلى الالتزام والتعبير عن الواقع والنطق باسم المتضرّرين، خصوصاً أنّ منهم من فقدوا أفراداً من عائلاتهم، أو بيوتهم، أو مراسمهم، أو ممّن دخلوا المعتقلات، أو عاشوا تجربة اللّجوء؛ كما تفترض الدراسة بأنّ العنف بات طاغياً على النتاج السوريّ بمستوياتٍ متعدّدةٍ، خصوصاً كلغةٍ بصريّةٍ حاضرةٍ في مختلف أنواع التعبير. في الوقت ذاته، وانطلاقاً من الدافع عينه؛ أي: الرغبة في التعبير عن الواقع، اشتغلَ العديد من الأفراد من غير الفنّانين على منتجاتٍ فنيّةٍ تطبيقيّةٍ، أبرزت الفنّ كأداةٍ ثوريّةٍ، حيث شهد العقد الأخير في الحالة السوريّة انفتاحاً غير مسبوقٍ على الفنون التشكيليّة من قِبل جماهير ومنتجين مختلفي المرجعيّات، مُحدثي الاهتمام بالفنّ. وعلى هذا النحو قد دفعنا سؤال الالتزام إلى التساؤل حول ما هو شعبيّ، وما هو نخبويّ في الفنّ، وعن كيفيّة تعريفهما في الحالة السوريّة، وعن إمكانيّة تصنيف النتاج نقديّاً، والصعوبات التي تقف عائقاً أمام إقامة العمليّة النقديّة. تسمّى هذه الدراسة «الفنّ الشعبيّ»؛ ما يخاطب شريحةً كبيرةً من الناس، ويتوجّه إليها عبر مفرداتٍ يسهل التعرّف إليها، و ينقسم ضمنها إلى: فنٍّ شعبيٍّ أنتجه الهواة، وآخر أنتجه المحترفون[1].

وقبل الشروع في التحليل، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ تجربة الالتزام كنهجٍ فنيٍّ، ونسقٍ فكريٍّ لدى الفنّانين السوريّين، ما زالت قيد التشكّل، و تحتاج إلى مزيدٍ من عمليّات التوثيق الممنهج، إضافةً

(1) مثلًا عبر سلسلة شاميّات، خاطب الفنانان: بطرس المعري، وخالد تكريتي الذاكرة السوريّة الشعبيّة عبر الطربوش والنرجيلة وغيرها من العناصر المألوفة.

إلى ذلك، نفتقر في سوريا على أرض الواقع إلى مجموعةٍ متحفيّةٍ وطنيّةٍ شاملةٍ تؤسّس لفهرسة وتوثيق النتاج التشكيليّ الحديث والمعاصر، وتكون مرجعيّةً للأبحاث، ممّا يصعّب تشكيل نظرةٍ شاملة، كما أنّه من العسير الإحاطة بكل نتاج الفنّ السوري بعد 2011 في الحقول التشكيليّة؛ أوّلاً: بسبب تشتّت الفنّانين السوريّين في السنوات العشر الأخيرة، وثانياً: بسبب كثافة هذا النتاج، ولذا اختارت الدراسة دراسة نماذج دلاليّة من نتاج الفنّانين السوريّين.

إنّ هذه الدراسة ذات طابعٍ نقديٍّ، وتُعنى بقضايا جماليّة، وتنظر إلى ارتباط هذه القضايا بالعاملَين: السياسيّ، والاجتماعيّ في فترة الحرب. تعتمد بالدرجة الأولى على دراسة الظاهرة من خلال تقديم ووصف وقائع، وأحداث، وأعمال فنيّة منتجة في السنوات العشر الأخيرة، من قِبل فنّانين ومنتجين سوريّين، بالاعتماد على الاستقراء عبر تحليل المعطيات من أجل الوصول إلى خلاصةٍ تشير إلى ما أفضت إليه هذه الظاهرة، وتأثيرها على الجانب الجماليّ على نحوٍ أساسي. وهي تحاول الإجابة عن الأسئلة التالية: كيف أثّر تبنّي القضايا في الفنّ التشكيليّ السوريّ على المضمون الجماليّ؟ هل بالإمكان النظر إلى الموقف الإنسانيّ للفنّان كموقفٍ جماليّ؟ ما الأبعاد الفنيّة التي تبلورت تحت تأثير النزوع إلى الالتزام؟

تتطرّق في قسمها الأوّل: إلى تاريخ ظاهرة الالتزام ودوافعها في الفنّ السوريّ عبر الاطّلاع على نماذج دفعها الخيار الواعي وأخرى ظهرت بتلقائيّة فنيّة. وتهتم في القسم الثاني: بالسياقات الفنيّة والتمثلات الجماليّة التي عبّرت عن الالتزام، سواء عبر الممارسات الشعبيّة أم النتاج الفنيّ. تقدّم ختاماً نظرةً إلى تطبيقات مبدأ الالتزام في الفنّ، وتوظيفه في خدمة القضايا، وتبنّيه كفعل مقاومةٍ، ووسيلةٍ لإيصال الصوت ومجابهة النسيان والاندثار.

أوّلاً: ظاهرة الالتزام ودوافعها: الخيار الواعي والتعبير العفويّ

«اللّوحة ليست مصنوعةً لتزيين الشقق. إنّها أداة حربٍ هجوميّة ودفاعيّة ضدّ العدو[1]».

بابلو بيكاسو

ما قبل 2011

قبل الدخول إلى النطاق الزمنيّ للدراسة (ما بعد 2011)، العام الفارق في تاريخ الفنّ السوري، توجّب علينا الرجوع قليلاً إلى الوراء للنظر في مفهوم وأبعاد الالتزام لدى الفنّانين السوريّين؛ ذلك أنّ هذه الظاهرة كانت موجودةً ضمن قالبٍ مختلف.

لدى الرجوع إلى وثائق أرشيف غاليري أتاسي، والذي يتضمّن محفوظاتها عن المعارض التي أقيمت منذ افتتاحها عام 1993 وحتّى إيقاف نشاطها عام 2010، بالإمكان على الفور ملاحظة أنّ النشاط الفنيّ التشكيليّ السوريّ، على صعيد نشاطات العرض التي رافقتها ندوات ومطبوعات، كما على صعيد المواقف الشخصيّة والفنيّة للفنّانين، هو نشاطٌ ملتزمٌ إلى حدٍّ كبير. وبالإمكان تشريح ظاهرة الالتزام إلى نوعين: الأوّل قوميٌّ عربيٌّ، والثاني ثقافيٌّ محليّ.

منذ بداية الخمسينيّات بعد النكبة الفلسطينيّة برز الالتزام القوميّ في أعمال الفنّانين السوريّين، نجده في الرسوم الغرافيكيّة لبرهان كركوتلي (1933-2003) الذي كرّس معظم نتاجه للقضيّة

(1) «La peinture n’est pas faite pour décorer les appartements. C’est un instrument de guerre offensive et défensive contre l’ennemi.» Pablo Picasso https://www.picasso.fr/ojo-les-archives

الفلسطينيّة وتصوير النزوح، وكذلك في بعض أعمال نذير نبعة (1938-2016) هو الذي عبّر جليّاً عبر موقفه عن توحّده مع النضال الفلسطينيّ خصوصاً عند تصميمه لشعار حركة فتح وملصقاته؛ كذلك تأثّر الفنّان لؤي كيّالي (1934-1978) بالتغريبة الفلسطينيّة، وظهر ذلك في معرضه عام 1967 الذي تضمّن لوحته الشهيرة «ثمّ ماذا؟». لكنّ هذا النفس القوميّ لم يقتصر على الارتباط بفلسطين، فيبرز من خلال المسائل الفنيّة التي شغلت الفنّانين، مثلاً: اشتغل الياس زيات (1935-2022) طوال تجربته مستنبطاً من «حضارة الوجه» -كما يسميّها- قيماً فنيّة مرتبطةً بالهويّة الثقافيّة للمنطقة «امتداداً من مصر وحتّى الشام والعراق[1]» كما يوضّح في شريطٍ مسجّلٍ يوثّق نشاط «محترفات سوريّة».

في عام 1962 ناقش الفنّانون: محمود دعدوش (1934- ..)، وفاتح المدرّس (1922-1999)، ووديع رحمة مع الناقد عبد العزيز علون (1934-2011) إقامة مؤتمرٍ عامّ للفنّانين التشكيليّين العرب، ولقد جاء في المناقشة من بين عدد من البنود الأساسيّة على ضرورة تشكيل خطابٍ فنيٍّ ضدّ استعماريّ، وملتزم بقضايا اجتماعيّة، وفنيّة، وقوميّة، ونقرأ ذلك في كتاب «منعطف الستينات في الحركة التشكيليّة» للناقد علون[2]. وفي كتاب «الفن الحديث في العالم العربي: وثائق أساسيّة[3]» لسارة روجرز، وندى شبوط، وأنيكا لينسن، نجد بياناتٍ ونصوصاً فنيّةً لفنّانين وكتّابٍ سوريّين تؤكّد بوضوح على توجّههم إلى فكرٍ نهضويٍّ ملتزمٍ بهموم الجمهور والفنّان على الصعيد المحليّ على حدٍّ سواء؛ حيث نجد نصّاً للفنّان محمود حماد (1923-1988) بعنوان: «الفن العربي وموقعه من العالم»[4].

(1) الزيّات، إلياس. محترفات سوريّة. 1999. فيديو غير منشور من أرشيف الفن السوري الحديث مجموعة أرشيف غاليري أتاسي.

(2) من بين النقاط المطروحة: «مشكلة وضع المصطلحات الفنية وتوحيدها (باللغة العربية)، تبني إنتاج الفنان العربي وعرضه خارج البلدان العربية بعد عرضه داخلها وقيام ورشات عمل موسمية ووضع برامج فنية مشتركة تتبناها وزارات التربية والتعليم والثقافة» علون، عبد العزيز. منعطف الستينات في تاريخ الفنون الجميلة المعاصرة في سوريا. دمشق : دار دعدوش ، 2003.ص 90.

(3) Lenssen, Anneka, Rogers, Sarah, Shabout, Nada. *Modern art in the arab world, Primary Documents*. New York : MOMA, 2018.

(4) «الفن التشكيلي المعاصر في الأقطار العربية فن حديث التاريخ، لا يزيد عمره بمجمله عن نصف قرن تقريباً.. وهو فن تلقنه فنانونا عن الفنون الغربية، فإذا عددنا أنّ في الأقطار العربية نهضة في هذا المجال فإن بدايتها أتت إثر عودة الرعيل الأول من الفنانين من أوروبا بعد دراستهم، لقد أخذوا عن الغرب أصول فنون التصوير والنحت والحفر وكان للأجيال المتعاقبة دورٌ في نقل مختلف المذاهب والتيارات إلى بلادنا، وكان لهم =

وآخر لفاتح المدرّس عن «حقوق الفنّان العربي وواجباته»[1].

أمّا على الصعيد المحليّ، فلقد ظهر ميلٌ لربط الفنّ بالنشاط الثقافي والهموم الاجتماعيّة، ولقد ساد هذا التوجّه خصوصاً في سنوات التسعينيّات، على سبيل المثال: رافقت معظم معارض غاليري أتاسي ندوات حواريّة مع فنّانين وكتّاب. وفي لقاءٍ لفاتح المدرّس، المعروف عنه تأثيره الكبير على الوسط الفنيّ، مع النحّات والناقد محمود شاهين (1948-) على هامش أحد معارضه عام 1996 عدّ المدرّس بأنّ «الفنّان يختار إمّا أن يكون تاجراً، وإمّا أن يكون متفهّماً لتكوين شعبه أخلاقيّاً، واجتماعيّاً، وتاريخيّاً، ونضاليّاً، فيكون مناضلاً»[2]. يبدو أيضاً في رسوم لؤي كيّالي ارتباطه مع هموم الناس، خصوصاً في مجموعة أعماله التي صوّرت الباعة الجوّالين من الأطفال، كما ظهر التوحّد مع القضايا المحليّة أحياناً على نحوٍ غير مباشر، على سبيل المثال: في رسوم الأسماك الميّتة ليوسف عبدلكي (1951-) والتي عبّرت عن حالةٍ من ركود الأحياء وغربتهم في بيئتهم، وهي حالة عزّزها الفنّان باستخدام أقلام الفحم. ومثال يوسف عبدلكي هنا ذو مغزى وارتباط؛ إذْ إنّ تاريخه النضاليّ شاهدٌ على توحّده مع الهمّ التحرّري.

وربّما أنّ هذا الارتباط بين الفنّ والقضايا الثقافيّة لم يؤثّر سابقاً على نحوٍ عميقٍ على العمليّة

= الفضل في نشر مفهوم الفن التشكيلي بين الناس بعد إغفاءة طالت قروناً وغدا اليوم للفنان دور أساسي في بناء الحضارة الحديثة، وبالرغم من محاولات الفنانين المثقفين التطلع إلى التراث والبيئة وبحثهم المستمر عن الأساليب التي يجب أن تتلاءم مع حياتنا ومجتمعنا وتطلعاتنا، وهو بحث مضن وشاق، فإنّ قِصَر تاريخ الحركة الفنية الحديثة لم يتح للفن العربي أن تكون له هوية واضحة، كما أنّ مساوئ السياسة التي خلقت على مر عشرات السنين أشكالاً مختلفة من التباعد بين هذه الشعوب، وبذلك التباعد بين فنانيها وقلة اللقاءات التي جرت بينهم ساعدت كذلك على عدم توحيد الفكر والأهداف.» محمود حمّاد. الفن العربي وموقعه من العالم. في المؤتمر العربي الأول للفنون الجميلة. دمشق : وزارة الثقافة، 1971

Mahmoud Hammad in Lenssen, Anneka, Rogers, Sarah, Shabout, Nada. *Modern art in the arab world, Primary Documents*. New York: MOMA, 2018. P. 338.

(1) «before the Arab artist has the right to be an Arab artist, he must learn the composition of his social ground, to commit himself to be subject to foundations that are the basis of his artistic work.» Fateh Moudares in Lenssen, Anneka , Rogers, Sarah, Shabout, Nada. *Modern art in the arab world, Primary Documents*. New York : Moma, 2018. P.342.

(2) شاهين، محمود. مقابلة مع فاتح المدرّس. 1996، من أرشيف الفن السوري الحديث مجموعة أرشيف غاليري أتاسي، [على شبكة الإنترنت]

https://www.atassifoundation.com/masa-items/fateh-moudarres/images?view=slider#17

الإبداعيّة، لكنّه أثّر على المواضيع المتناولة والرؤية المحيطة للفعل الفنيّ، وهو ما تؤكّده الأستاذة أنيكا لنسن: «القليل من الفنّانين السوريّين وافقوا يوماً على استقلاليّة الفنّ، وهذا يضع تاريخ الفنّ السوري على طرف نقيضٍ مع الالتزام التأسيسيّ لما بعد الحرب العالميّة الثانيّة (لتيّار) «الفنّ من أجل الفنّ». حتّى في ذروة الرسم التجريديّ السوريّ في الستينيّات، والتي رافقتها نقاشاتٌ ناشطةٌ ومتطوّرةٌ عن الحريّة الفنيّة، لم تلقَ الأعمال الناتجة عن ذلك اهتماماً، كونها أشياء قائمة بحدّ ذاتها، بلّ كأدواتٍ لصقل القدرات الحسيّة لرجال الاشتراكيّة «الجُدد»[1]» والمعنى هنا: أنّ أبعاد الالتزام ما قبل 2011 قلّما أفضت إلى توليد توجّهاتٍ فنيّةٍ، أو أفكارٍ ثوريّةٍ على الصعيد الإبداعيّ، إنّما كان الفنّانون يضعون نصب أعينهم إلى حدّ ملحوظ التأثير الثقافيّ-المجتمعيّ.

ما بعد 2011

بات اليوم بديهيّاً تعيين عام 2011 كعلامةٍ فارقةٍ في تاريخ الفنّ السوريّ المعاصر بجميع اختصاصاته، والفنون التشكيليّة على وجه الخصوص. فصحيح أنّ فنون السينما، والمسرح، والأدب، وحتّى الموسيقى، قد شهدت تغيّرات كبيرة على الصعيد الجماليّ، إلّا أنّ الفنون التشكيليّة قد دخلت في سياقٍ غير مسبوقٍ في سوريا، وهو استخدامها كأداة تغييرٍ ومناهضة بالنسبة للشارع؛ أمّا في باقي الفنون كان بالإمكان ملاحظة بوادر هذا التوجّه على نحوٍ أوضح على سبيل المثال في المسرح لدى عبد الله ونّوس (1947-1997) عبر حسّه المناهض للفساد الأخلاقي، وهمّه القومي مثلاً في مسرحيّة «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» عام 1969، السينما فيلم «الطوفان» عام 2003 لعمر أميرالاي (1944-2011)، وفي الموسيقى مثل أعمال سميح شقير (1957-) التي حاكت القضايا

(1) few Syrian artists ever accepted the autonomy of art. This put Syrian art history at meaningful odds with the foundational post-WWII liberal commitment to «art for art's sake.» Even at the highpoint of Syrian abstract painting in the 1960s, which was accompanied by active and sophisticated discussions of artistic freedom, the resulting artworks drew interest not as things in themselves but rather as tools for honing the sensory capacities of Socialism's «new men.» Lenssen, Anneka. *Beautiful Agitation: Modern Painting and Politics in Syria*. Jadaliyya, [en ligne], October 2021. URL: https://www.jadaliyya.com/Details/43430/Anneka-Lenssen,-Beautiful-Agitation-Modern-Painting-and-Politics-in-Syria-New-Texts-Out-Now

الوطنيّة، أو المناهضة، مثل: «يا سجّاني»، وهذه الأمثلة على اختلاف قضاياها نسوقها على سبيل الاستدلال وليس الحصر. لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا التأخّر في الفنون التشكيليّة لا يرجع إلى تأخّر الفنّانين، بل إلى عوامل محيطة بطبيعتها وحداثة الإيمان بدورها في سوريا على المستويَيْن: الرسميّ، والشعبيّ؛ حيث إنّ فضاءات عرض الفنّ التشكيلي في سوريا، قبل انتشار استخدام وسائل التواصل الاجتماعي، كانت مقتصرةً على صالات العرض ومراسم الفنّانين، علماً أنّ معظمها تركّز في العاصمة دمشق والمدن الكبرى: حلب، وحمص، ما جعل جمهور الفنون التشكيليّة محدوداً حتّى عام 2000[1].

إضافةً إلى دخول الفنّ التشكيلي إلى دوره كأداة تغيير، فإنّ الانفتاح على السؤال السياسي على نحوٍ مباشر يعدّ أيضاً جديداً في الفنّ التشكيليّ السوري. وهذا الانفتاح الذي ولّد مساراتٍ جديدةً على مستوى المضامين بوصفه محرّضاً عاطفيّاً وفكريّاً، قد أفضى أيضاً إلى رغبةٍ في تغيير الوسائط التعبيريّة، والممارسات الفنيّة، خصوصاً في بلدان المهجر للفنّانين المنتقلين بسبب تدهور الظروف الإنسانيّة والسياسيّة. فلقد دفعت الرغبة بمخاطبة المجتمعات الجديدة إلى الانخراط في ثقافاتهم البصريّة، على سبيل المثال: قام عددٌ من الفنّانين السوريّين بتوظيف عناصر من لوحات عالميّة شهيرة، مثل: مجموعة أعمال «المتحف السوري» 2012 لتمّام عزّام (1981-)، عبارة عن تركيبات رقميّة (فوتومونتاج) استنسخ فيها الفنّان شخصيّات من لوحات لهنري ماتيس، وفرانشيسكو غويا، و غوستاف كليمت، وغيرهم على مشاهد من الحرب السوريّة، و في فيلم «حرب على لوحات شهيرة» لأمجد وردة الذي صوّر فيه آلة الحرب تدور على لوحات ليوناردو دافنشي، وسلفادور دالي، وسنعود إلى هذين المثالين بالتفصيل تالياً. وحرّض النفس الثوريّ لدى آخرين الرغبة في اختبار مواد، أو خامات جديدة، منقلبين على الأشكال والاستخدامات المألوفة في المشهد التشكيلي السوري المعاصر، خصوصاً في الأعمال النحتيّة التي كانت تعاني من قيود معياريّة متعلّقة بالديمومة والصلابة. نجد هذا التحرّر مثلاً في انتشار توظيف التركيب والتجهيز، مثل: عمل «كتاب الرياضيّات» 2016 لهبة الأنصاري (1983-). وسننظر تالياً في نماذج من أعمالٍ لفنّانين سوريّين ظهر لديهم السؤال السياسي بارزاً كمحرّك للعمل على صعيد الفكرة والتمثّل الجماليّ على حدّ سواء.

---

(1) قبل هذا التاريخ لم يكن استخدام الإنترنت متاحاً للأفراد، ودخوله قد أثّر على نحوٍ ملحوظ على حركة الفن والثقافة الفنية.

الفنّ كرسالة سياسيّة؟

تعدّدت دوافع الفنّانين السوريّين التي قادت بهم إلى الاشتباك مع السؤال السياسيّ في العقد الأخير. منذ اندلاع الثورة عام 2011 وبعد اتّساع طيف عنف آلة الحرب، وجد الفنّانون -كما غيرهم من السوريّين- هويّتهم وانتماءهم الوطني على المحكّ في ظلّ الهجرات الداخليّة والخارجيّة، وقد هزّ هذا العنف الذي عاشوه ضمائرهم ومصائرهم المهنيّة. عبّرت بعض الأعمال عن التحام الفنّانين مع معاناة الأفراد في الداخل، الرازحين تحت خطّ الحرب، ولعبت أعمالٌ أخرى دوراً كوسيلةٍ لإيصال الصوت والإضاءة على الحدث، خصوصاً في بلدان المهجر. ولا بدّ هنا من الإشارة إلى أنّ الحالتين تفترضان على الفور وجهةً للفنّ؛ أيّ: إنّ معظم نتاج الفنّانين السوريّين المتعلّق بالقضية، يندرج ضمن تيّار «الفن لجمهور»، وليس الفنّ للفنّ (وهما اتّجاهان نوقِشا بتعمّقٍ مراراً منذ التنظيرات الأولى للفنّ لدى أفلاطون في مساءلاته لقيم الحق، والخير، والجمال). ومن هنا، إنّه من الصعب في السياق السوري الفصل بين الإنتاج والتلقّي، أو دراسة أحدهما دون أخذ الآخر بعين الاعتبار. إنّ العناصر الثلاثة: الوجهة (التي يفترض الفنّان الوصول إليها)، والنظام الجمالي[1] (العمل الفنيّ بكليّته)، والوسيط الإبداعيّ (الناقل، أو الحامل للفكرة) ، تشكّل الهيكل الأساسي الذي نبني عليه تحليلنا للأعمال بوصفها رسائلَ، أو محمّلةً برسائل ذات بُعدٍ سياسيٍّ بالمعنى المباشر، أو غير المباشر.

منذ البداية، دخلت الحرب إلى الفنّ السوري بعدّة تمثّلاتٍ على مستوى الشكل والموضوع، وظهرت فيه ملامح واضحة لظاهرة العنف البصريّ، التي درسناها في مقالات سابقة[2]. في الواقع، سواء فسّرنا العنف الظاهر في أعمال الفنّانين السوريّين كإعادة إنتاجٍ لتمثيل الواقع لغرضٍ فنيٍّ بحتٍ، وآليّة تفريغ نفسيّة، أو كعلامةٍ على مواقف احتجاجيّة من أجل التعبير عن القضيّة، فإنّ

(1) نستعير هنا مصطلح النظام الجمالي من طروحات الفيلسوف جاك رانسيير، الذي اقترح أنّ الفن يمكن تصنيفه حسب أنظمة ثلاثة: النظام الأخلاقي، النظام الجمالي، النظام التمثيليّ. ونستحضر رانسيير لأنّه واحد من أبرز المنظرين المعاصرين في ثنائية الفن والسياسة.

(2) انظر: عسليّة، نور. العنف البصري في الفن، قراءة في المشهد التشكيلي السوري المعاصر. مجلة قلمون العدد 12، يونيو 2020 [على شبكة الإنترنت]

https://syrian-sfss.org/wp-content/uploads/2020/06/العنف-البصري-في-الفن.pdf

Asalia, Nour. *La violence visuelle contre la violence du réel*. Orient XXI, [en ligne], 2018. Url: https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/syrie-violence-visuelle-contre-violence-du-reel,2564

هذا العنف البصريّ في أعمال السوريّين يصبّ في حقيقة توظيفه كأداةٍ لإيصال الرسالة. إنّ عدداً كبيراً من الأعمال، خصوصاً في السنوات ما بين 2011 و2014 (السنوات الأولى للثورة حيث كانت الصدمة إثر العنف لا تزال شديدة) قد أنتج عبر اللّوحة، والرسم الرقمي، والبوستر، خصوصاً عبر الفوتو-مونتاج، وذلك لأسباب متعدّدة، أوّلاً: ولّدت الوقائع والأحداث اليوميّة والمتسارعة حاجةً إلى التعبير الفوريّ؛ حيث إنّ هذه الوسائط التعبيريّة (اللّوحة، والرسم الرقمي، والتركيبات الرقميّة) تسمح بالاتّصال المباشر بسبب إمكانيّة إنجازها في زمنٍ مختصر مقارنةً مع فنون النحت، والتركيب، والفيديو، والحفر، التي تتطلّب خطواتٍ متعدّدة قبل بلوغ الشكل المخطّط له. كما أنّ هناك عاملاً بارزاً آخر عزّز هذه الاستخدامات، وهو تشتّت الفنّانين، وفقدانهم مراسمهم وأدوات عملهم، وانشغالهم بمسائل حياتيّة جديدة في المدن (في حالة الهجرات الداخليّة)، والبلدان (في حالة الهجرات الخارجيّة) الجديدة التي انتقلوا إليها، ممّا أدّى إلى تحوّل العديد منهم إلى أنواع جديدة أكثر قابليّة للتطبيق.

التعبير الصريح

نستعرض هنا نماذجَ من الأعمال التي بالإمكان أن نعرّف فيها بُعداً سياسيّاً جرى التعبير عنه على نحوٍ صريح. إنّ معظم الأمثلة التي سنأتي على ذكرها تتّسم -على الرغم من وضوح غايتها الفنيّة- ببُنى فنيّة ومفاهيميّة معقّدة لا تنفصل عن تعقيد العمليّة الإبداعيّة. في عام 2014، عرض الفنّان عبد الكريم مجدل بيك (1973-) مجموعةً من الأعمال من التركيب، والنحت، واللّوحات، والصور الفوتوغرافيّة تحت عنوان: «ديمقراطية مؤجّلة». استخدمت الأعمال الأصابع والبصمات، التي يجري عبرها التصويت في الانتخابات والاستفتاءات في سوريا. «الخروج إلى الضوء» هي منحوتة تركيبيّة ثبّت فيها الفنّان 365 قطعة من الريزين، تمثّل أيْدياً وأصابعَ متتابعة مكوّنةً حلزوناً يبلغ قطره ثلاثة أمتار. يبدأ الحلزون بنتوءات حمراء صغيرة تتناقص تدريجيّاً باتّجاه المركز حتّى تتحرّر اليد وتظهر بالكامل. ترمز الألوان المختلفة إلى التعدديّة القوميّة والسياسيّة، وتشير الحركة التصاعديّة للأصابع إلى النزوع نحو التحرّر. والشكل له مرجعيّة بصريّة معتمدة على التصميم المعماري للزيقورة الرافديّة. يقول مجدل بيك في مقابلةٍ مصوّرةٍ له حول معرضه: «طوال حياتي لم أعش الديمقراطيّة على نحوٍ حياديٍّ وحرٍّ، وجزء كبير من مشكلاتنا أسبابها سياسيّة. الإصبع الذي

نضعه بالحبر للاقتراع، والعمل يدعو إلى الصعود إلى الديمقراطية[1]» في عمل آخر، وضع الفنّان مجموعة من الأصابع الملوّنة في صندوقٍ شفّافٍ مُحكم الإغلاق. يروي الفنّان حكاية فكرة هذا الصندوق: «في مؤسّسةٍ حكوميّةٍ، بمجرّد أن رأيت صندوق الشكاوى، الذي أُغلق بالكامل باستثناء فتحةٍ ضيّقةٍ لتمرير الشكاوى، أدركت أنّ المشهد كان نوعًا من الكوميديا السوداء! هذا المربّع الذي لا يمكن أن يُكشَف عن محتواه يعكس كيف يُحرم السوريّون من حقوقهم الأساسيّة، يمكنهم تقديم شكاواهم، لكنْ لن يُفحصوا أبدًا[2]» وعلى غرار هذا الإغلاق القسري، نرى الأصابع مكتظّة داخل الصندوق دون أمل في الوصول إلى غايتها. اللافت في هذين العملين المذكورين، أنّ مجدل بيك الرسّام قد انتقل إلى وسائط تعبيريّة جديدة، تحيل إلى تحرّره هو ذاته من مرجعيّته التعليميّة؛ حيث تخصّص في فنّ الرسم، وأتت هذه الأعمال الصارخة بألوانها، كرسالة احتجاجٍ سياسيّة مناهضة لزيف الديمقراطية في سوريا.

وسؤال الديمقراطية هذا ومناهضة الديكتاتوريّة قد ظهر أيضاً لدى الفنّان منيف عجاج (1968-). منذ عام 2009 أقام عجاج معرضاً بعنوان: «لحظات قبل المأساة». كانت التمثيلات في كثير من الأحيان ساخرةً، لشخصيّاتٍ من الجيش السوري. من خلال التقارب بين النزعة الواقعيّة والتعبيريّة أظهر الفنّان الشخصيّة العدوانيّة والصادمة لهؤلاء الرجال، وقد تحقّق ذلك عبر المبالغة التشريحيّة لأجزاءٍ معيّنةٍ من الجسم، أو الحركة، أو الإيماءة. في لوحته «أربعة دكاترة» 2012 (في إلماح إلى كلمة ديكتاتور)، صوّر الفنّان أربعة من الدكتاتوريّات العربيّة التي أطاح بها شعبها: (زين العابدين بن علي، معمّر القذافي، حسني مبارك، علي عبد الله صالح). يمثّل هذا الحسّ الساخر على طريقة الفنّان الفرنسي أونوريه دومييه (1808-1879) في نقده اللاذع للمجتمع السياسي، وسيلة فكريّة انتقاميّة، سلميّة في الوقت ذاته، من بطش الدكتاتور. لا شكّ أنّ كلمة دكاترة تشير هنا إلى الدكتور المنتظر تالياً: بشار الأسد. في لوحات أخرى، صوّر عجاج بشار الأسد بهيئة وحشيّة للدلالة على

---

(1) مجدل بيك، عبد الكريم. ديمقراطية مؤجلة: عرض في أيام غاليري (بروجيكت بيروت). تقرير عن المعرض في تلفزيون المستقبل، [على شبكة الإنترنت]، 2015.

https://www.youtube.com/watch?v=5VaZuSzRxkA&ab_channel=abdulkarimmajdalbeik

(2) Asalia, Nour. *Artistes syriens, du militantisme à la désespérance*. Orient XXI, [en ligne], 2019. URL:
https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/artistes-syriens-du-militantisme-a-la-desesper-ance,2872

مسؤوليّته الكاملة عن القتل الوحشيّ والجماعيّ في حق الشعب السوري. كذلك انتقد عجاج الولاء الأرعن والعنيف للجيش ومناصرته لبشار الأسد، بطريقته الساخرة ذاتها، مظهراً ضحكاتهم الاستفزازيّة في زمنٍ تفوح منه رائحة الموت. عبر هذه الصياغة الفنيّة التي تجمع بين المضمون المفجع والمبالغات الشكليّة حقّق عجاج نقداً سياسيّاً صريحاً. من وجهة نظر مشابهة جسّد الفنّان ياسر صافي (1976-) في محفورة «الجنرال يدخن» من عام 2013 ضابطاً يدخّن سيجاراً مستهتراً بالرؤوس المقطوعة التي تحيط به، كذلك الأمر في مجموعة «عالم رجال» لمحمد عمران (1979-)، حيث يظهر رجالات المخابرات على اختلاف أعمارهم ورتبهم في احتشادٍ يزاحم فضاء اللّوحة. تلك الأجساد المرسومة بخطوطٍ قاسيةٍ تتقاطع فوق بعضها وتتناسخ في انمحاءٍ لهويّتها، إنّهم مجرّد موظّفي مخابرات يمكن لأيّ سوريّ التعرّف عليهم على الفور من خلال نظّاراتهم السوداء التي اعتادوا على وضعها للتخفّي، حتّى صارت هويّتهم المعروفة والمكشوفة. الشخصيّات الجاثمة التي طالما رصدت تحرّكات السوريّين في الأماكن العامّة تبدو هنا هزيلةً معدومة النفوذ. في الأمثلة الثلاثة السابقة نشهد تحويراً لجسد السجّان يد السُّطلة، الممثّل بشخصه، أو مجازاً، بطريقةٍ تظهر بدانته للدلالة على الجشع، وعلى تجاهله لفظاعة الحرب.

في مثال آخر، في تجربة الفنّان علاء حمامة (1984م-) في فيديو بعنوان: «ذاكرة حقيبة»، تتعاقب مشاهد مأخوذة من واقع الحرب. وإذْ يستدعي الفنّان صوتيّاً مقاطع من خطابات سياسيّة للرئيس السوري بشار الأسد، وزعيم حزب الله اللبناني حسن نصر الله، ويتلوها بمشاهد الدماء، والدمار، وغرق القوارب، وخيام النزوح، والأكفان، فهو يعلن موقفه المضاد لتلك السياسات التي جرّت الويلات، ويحمّلهم على نحوٍ مباشر مسؤوليّة الدمار. اللافت أنّ علاء حمامة قادم من تعليم فنيّ ضمن اختصاص التصميم الإعلانيّ، إلّا أنّه منذ بداية الأحداث قد شرع بالعمل على مجموعةٍ من اللّوحات التي حملت العنوان ذاته «ذاكرة حقيبة» متأثّراً بهجرته كجزءٍ من النزوح الجماعي.

رفض التسييس

في مقابل هذه المواقف الفنيّة، عدّ فنّانون آخرون ممّن لم يتأخّروا في التعبير عن القضيّة ومناصرتها عبر فنّهم، بأنّ الفنّ، حتّى لو حمل رسالةً سياسيّةً، لا يمكن أن يُسيّس بالمطلق. منذ الأيّام الأولى للثورة أظهر الفنّان تمّام عزام من خلال فنّه تحرّكاً سلميّاً احتجاجيّاً. بالنسبة له «يمكن للفنّ

أن يحمل فكرةً سياسيّةً، في حين أنّ العكس غالباً غير ممكن[1]». من هذا المنطلق، صمّم عزّام مجموعات من الأعمال الرقميّة التركيبيّة (فوتو-مونتاج)، مثل: مجموعة «أماكن الثورة السوريّة» عام 2012، و«المتحف السوري» 2013. في كل عملٍ من أعمال المجموعة الأخيرة أدخل الفنّان عناصرَ من أعمالٍ فنيّةٍ بمنزلة تحفٍ عالميّةٍ، مثل: «The Starry Night» للفنّان فينسنت فان جوخ، والموناليزا لليوناردو دافنشي، والصرخة لإدوارد مونخ؛ وواحدة من أكثر اللّوحات ذات الصلة هي العمل الذي يستعير مشهد «Tresde Mayo» للفنّان الكبير فرانشيسكو دي غويا، والتي تمثّل إعدام المتمرّدين الإسبان في يوم 3 مايو 1808، وهو اليوم الذي انطلقت فيه انتفاضة الشعب الإسبانيّ ضدّ احتلال نابليون بونابرت. في لوحةٍ أخرى للمتحف السوري، يمكن رؤية نساء تاهيتي للرسّام بول غوغان، وقد جرت موضَعتهم على صورةٍ لأحد مخيّمات النزوح، حيث صُبغت الأرض باللّون الوردي الصادم مقارنةً مع السياق المتعلّق بالموضوع. في الخلفيّة، نرى تفاصيل حقيقيّة للمخيّم: خيمة تحمل شعار المفوضيّة السامية للأمم المتّحدة لشؤون اللاجئين. لقد شهدت هذه المجموعة من أعمال عزّام «المتحف السوري» -بسبب قوّتها التعبيريّة والرسالة البارزة التي تحملها- انتشاراً واسعاً في العديد من المجلّات والمواقع العالميّة الفنيّة والصحفيّة، وجرت مشاركتها آلاف المرّات على وسائل التواصل الاجتماعيّة.

على الرغم من ذلك، في حوارٍ منشورٍ عام 2019 بعنوان: «القبلة هي مجرّد قبلة» في إشارة إلى عمله الذي شاركته فضاءات العرض العالميّة البارزة، والذي يمثّل فوتو-مونتاج لعمل القبلة لغوستاف كليمت، طُبِّق على خلفيّةٍ لمبنى مدمّر من مدينة حمص، رفض الفنّان تمّام عزّام حصر نتاجه كفنّانٍ سياسيّ. يؤكّد: «عندما انتشر عمل القبلة (المتحف السوري، كليمت، غرافيتي الحريّة) وجدت نفسي تحت تصنيفات كثيرة، كفنّان سياسيٍّ، وثوريٍّ، وغيرها من التسميات. يحمل العمل الفنيّ الكثير من الخلفيّات الاجتماعيّة والسياسيّة، لكنّه يحملها فنياً؛ لذلك أصبّ اهتمامي تجاه بناء العمل فنيّاً أوّلاً؛ أمّا التصنيفات، فهي موضوعٌ آخر قد يبتعد كثيراً عن الجوهر الأساسي في الفنّ. بإمكان الوسائط فعلاً أن تؤطّر الفنّان، وهذا قد يكون سيفاً ذا حدّين. كلّنا نأمل أن ننقل جزءاً من

(1) Asalia, Nour. *Artistes syriens, du militantisme à la désespérance*. Orient XXI, [en ligne], 2019. URL: https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/artistes-syriens-du-militantisme-a-la-desesperance,2872

الكارثة السوريّة، لكنّي كفنّانٍ لا أرغب بأن أُعرَّف من خلال تلك الأعمال فقط[1]». إنّ هذا الموقف من قبل عزّام يشير إلى رغبته بالانتماء إلى الفنّ في المقدّمة، لكنّه لا يمكنه إلغاء التأويلات والتفسيرات التي يتحكّم بها سياق إنتاج أعماله، فلقد أُعيد نشر عددٍ كبيرٍ من أعماله على وسائل التواصل الاجتماعي عشرات آلاف المرّات من قبل السوريّين وغير السوريّين؛ لما فيها من قوّةٍ دلاليّةٍ، وارتباطها بالأحداث، وراهنيّتها.

التعبير عن القضيّة على نحوٍ غير مباشر والتوقّف عن العرض، أو الإنتاج

على الرغم من أنّ الالتزام في الفنّ السوري بعد عام 2011 قد برز بطرائق مباشرة على نطاقٍ واسعٍ، من خلال المواضيع (الموت، الدمار، العنف، الدكتاتور..)، والعناصر الشكليّة (السكاكين، شعار الأسلحة الكيماويّة، لباس الجيش، عجلات الدبابات..)، والتشكيليّة (العنف البصري، الألوان المحرّضة، الخطوط الشائكة..)، إلّا أنّه لم يقتصر عليها؛ فلقد لعبت عوامل عديدة لدى قسم من الفنّانين السوريّين، مبعدةً إيّاهم عن التعبير المباشر، خصوصاً عدم تمكّن الفنّانين المقيمين في سوريا من التعبير الصريح لأنّ التطرّق إلى الأسئلة السياسيّة قد يشكّل عليهم خطراً أمنيّاً، وثانياً: شعور بعض الفنّانين بالعجز أمام هول المجازر، ومساءلتهم لمعنى الفنّ في تلك اللّحظات الرهيبة (خصوصاً في عام 2013 بعد مجازر الكيماوي في غوطة دمشق). وكانت النتيجة أن توقّف بعضهم عن الإنتاج لبضعة أشهر، أو حتى سنوات، واستمرّ بعضهم الآخر بالعمل مع الانسحاب من ساحات العرض. وأخيراً، لأسباب جماليّة بحتة، لم تظهر الحرب جليّة لدى بعض الفنّانين، حيث لم تدخل المفردات الصريحة إلى الأفكار الإبداعيّة لدى جميع الفنّانين، إنّما قد تجسّد تأثّرهم عبر أشكالٍ ومفردات متنوّعة، مثلاً: عبر حقائب السفر، والصور الذاتيّة، والمهجّرين، وجوازات السفر. يؤكّد الفيلسوف Stamatios Tzitzis أنّ الجماليّات «لا تنطوي على مشاعر الجمال، والأخلاق، والإنسانيّة فقط. إنّها تتعلّق أيضاً بالمعاناة الروحيّة، والجروح الجسديّة التي تكشف عن وجود فيضٍ وعنفٍ في تمثّلاتها، في الطبيعة، وفي الثقافة[2]». ومن هنا فإنّ

---

(1) عزّام، تمّام. القبلة هي مجرّد قبلة، حوار أجرته آنا ولاس تومبسون. المجلّة الإلكترونيّة لمؤسسة أتاسي [على شبكة الإنترنت]، 2019. https://www.atassifoundation.com/ar/features/lqbl-hy-mjrwd-qbl

(2) »L’esthétique n’implique pas seulement des sentiments de beauté, de moralité et d’humanité. Elle concerne en outre les souffrances morales, les blessures corporelles qui dévoilent la présence, dans la nature et dans la culture, de la démesure et de la violence de ses =

اللّحظات الرهيبة التي عاشها الفنّانون السوريّون في السنوات الأخيرة قد وجدت طريقها في فيضٍ من التعبير الإبداعي.

على سبيل المثال: احتلّت النباتات الشوكيّة لوحات الفنّان عمران يونس، في إشارةٍ غير مباشرةٍ إلى التدمير الكامل لحقول الصبّار في منطقة المزّة منذ عام 2012 من قبل النظام السوري. تظهر في هذه الأعمال لغةٌ بصريّةٌ عنيفةٌ، تعبّر من خلال امتلاء اللّوحة بنبات الصبّار من جهة، وتشابك الخطوط وانتشار اللّون الأحمر من جهةٍ أخرى، عن الخراب والأجواء القاتمة التي خيّمت في ظلّ الحرب. كما تناولت هبة الأنصاري في عمل التركيب «كتاب الرياضيّات» عبر تقطيع أدوات الطعام العاديّة: تقسيمها، وجمعها، وطرحها، القصّة الشخصيّة لطفلةٍ ضحيّة للقصف عبّرت الفنّانة من خلالها عن قضيّة التسرّب من التعليم، وتفتّت البنى التعليميّة ماديّاً ومعنويّاً إثر الشتات، والقصف، والدمار. عن هذا العمل كتب الصحفي حسن الساحلي في صحيفة المدن: «استوحت هبة التجهيز الفنيّ من زيارتها إلى كفرنبل؛ إذْ وجدت في أحد مبانيها المدمّرة «بصاروخ حراري أطلقته طائرة ميغ 21 تابعة للجيش السوري في 1 كانون الأول 2013»، كتاب رياضيّات (الصف السادس طبعة سنة: 2013 – 2014). عرفت الأنصاري لاحقاً من الاسم المزخرف برسومات طفوليّة على ملصقه، أنّه لفتاةٍ قُتلت في القصف اسمها نورا بزكادي»، كذلك قام أكرم الحلبي (1981-) في سلسلة «الخد» 2016، بمجموعة أعمال رقميّة بطريقة الفوتو-مونتاج، بتكثيف الحدث عبر استعارة صور لمشاهد مؤثّرة من الحرب السوريّة، ولشهداء معظمهم من الأطفال، عبر إضافة كلماتٍ وأحرف استدلاليّة بحيث يضيف على صورة اليد على سبيل المثال كلمة يد. تمثّل هذه الطريقة رغبة في عدم النسيان، كما يشير عنوان بعضٍ من أعمال السلسلة، ورغبة في التأكيد على أنسنة الصور التي بات فيها السوريّون أرقاماً على الساحة الدوليّة، نظراً لارتفاع عدد القتلى. حمل فنّانون آخرون هموماً تتفرّع عن مصائب الحرب، خصوصاً التهجير والنزوح، وهما موضوعان يظهران في أعمال كل من عادل داوود، وأنس بريحي؛ حيث تتناثر الحقائب بمحتوياتها في لوحات داوود في فضاءاتٍ مجهولة الهويّة، وتنفتح كاشفةً عن أغراضٍ شخصيّةٍ، وعوالمَ ذاتيّةٍ لصاحب الحقيبة، معبّرةً عن تشرذم الرصيد الذاكريّ وانعدام الاستقرار؛ أمّا بريحي، فقد تأثّر بشدّة بفكرة اللّجوء الاقتصادي، فوضع أفراداً من المهجّرين

= manifestations.« Tzitzis, Stamatios (Sous la direction). *Esthétique de la violence*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 3-10.

والعمّال في أجواءٍ لونيّةٍ، مبهجةٍ، مسالمةٍ، ترفض الاستسلام إلى فظاعة الواقع، حتّى انتقل مؤخّراً إلى رسمهم نياماً في فضاءاتٍ طبيعيّةٍ هادئة. وهذه المواضيع والأشكال المتعدّدة للتعبير التي قد لا تشير إلى رؤى سياسيّة مباشرة، أو مواقف ملتزمة بالضرورة (بمعنى الالتزام الدائم كما عرفّناه في المقدمة)، إنّما تعبّر عن تفاعلٍ معنويٍّ مع الحدث، قد يكون الفنّان مشغولاً إلى جانبه بقضايا فنيّة أخرى.

لكنّ التعبير غير المباشر عن الالتزام قد امتدّ إلى أوجه أخرى متمثّلة بمواقف الفنّانين، فإنّ عدداً من الفنّانين، وربّما العديد قد مرّ بمراحل من الصمت المشتقّ من الشعور بالصدمة إزاء الموت، على سبيل المثال: يتحدّث الفنّان وليد المصري (1979-) عن عمل «شجرة الياسمين» الذي لم يكتمل فيقول: «في بداية الأحداث عام 2011، وبعد قدومي إلى فرنسا، صمّمتُ عملاً تركيبيّاً لم يُكتب له العرض من أجل إتمامه. اقتطعتُ 2700 بتلة لزهرة الياسمين من مادّة لدنة، كان من المفترض أن تحمل كل منها رقماً يمثّل عدد الشهداء في تلك الفترة، على أن تعلّق جميعاً على شجرة في حدائق عامّة، ويكون التركيب قابلاً للتنقّل في مدنٍ مختلفة، وأن تزداد البتلات مع ازدياد عدد الشهداء. هذا التصميم نابع فنيّاً من احترافي لمهنة الموزاييك، وهي مهنةٌ ورثتها عن والدي، ومارستها لسنوات، وهي إحدى المهن التي تشتهر بها غوطة دمشق. لم يكتب لمشروع الشجرة التحقّق؛ وذلك لأنّي لم أحصل على موافقةٍ رسميّةٍ من بلديّة باريس؛ حيث كان من المأمول عرضه، لكنّ الأمر لم يقتصر على هذا السبب، فبعد مرور عدّة أسابيع قد تضاعف عدد القتلى، وأصبح من المستحيل محاكاة أعدادهم ومتابعتها[1]». إلاّ أنّ المصري في مشروعٍ لاحق مكوّن من سلسلةٍ من اللّوحات قد صوّر بورتريهات يسيطر عليها شعار التحذير من السلاح الكيماوي، وذلك على إثر مجزرة غوطة دمشق عام 2013. وقد عُرضت هذه الأعمال في وقفة احتجاجيّة في العام ذاته في باريس؛ إذْ كان العرض هنا ليس على جدران صالة عرض، وإنّما حمل كل واحد من المحتجّين عملاً لعرضها.

قد يبدو اليوم في خضمّ تسارع الأحداث على المستوى العالمي أنّ ربط الفنّ بالسلام نهجٌ طوباويٌّ صعب التحقّق، لكن للفنّانين مواقفهم ونزوعهم لمواكبة الأحداث. ولقد تجلّت هذه المواقف عبر نشاط الفنّانين الفنيّ، أو الثقافيّ، على نحوٍ فردي، أو من خلال الجمعيّات. نذكر

(1) المصري، وليد. مقابلة خاصة غير منشورة، 2022.

على سبيل المثال: نشاط القافلة الثقافيّة السوريّة[1] التي تأسّست عام 2014 بمبادرةٍ من المخرج والمصوّر السوري محمد الرومي (1945-) وجالت في فرنسا وبلدان أوروبيّة، وكان هدفها الأساسي إعلاء صوت الفنّ على صوت الدمار، ومجابهة صورة المدّ الإسلامي المتطرّف.

لقد شكّلت الذاكرة البصرية الحياتية المعاشة سابقاً لدى معظم الفنانين مرجعية نهلوا منها لصياغة أعمالهم الفنيّة. فاستخرجوا صوراً تعود إلى المدارس والشوارع والخطابات السياسية وحضور عنف آلة الدولة وعناصر الجيش والمخابرات. وبإمكاننا تقديم استنتاج، يعززه الحضور السلمي للفنانين السوريين بالمجمل، بأن نشاطهم الفني كان نزوعاً نحو مطلب إحلال السلام عبر مخاطبة شرائح مختلفة من الجماهير، سواء عبر المعارض في الصالات أو في بعض المناسبات السياسية، مثل معرض «سوريا: الفن تحت السلاح Syrie: L'art en armes» بتنظيم القيّمة الفنيّة دلفين لكاس[2] الذي أقيم عام 2013 في باريس، ومعرض «تراب Tourab» الذي أقيم في بروكسل عام 2018 بتنظيم القيّمة الفنيّة آلما سالم[3] في Galerie Ravenstein والذي تزامن مع مؤتمر بروكسل الدولي الثاني حول «دعم مستقبل سوريا والمنطقة»، الذي يستضيفه الاتّحاد الأوروبي، وتشترك في رئاسته الأمم المتّحدة، ونذكر هذين العرضين على سبيل المثال لا الحصر؛ لأنّهما ضمّا عدداً كبيراً من الفنّانين السوريّين.

(1) https://caravaneculturellesyrienne.org/

(2) قيّمة فنيّة فرنسيّة ومسؤولة سابقة للمعارض في المركز الثقافي الفرنسي في دمشق.

(3) قيّمة فنيّة سوريّة، عضو في المجلس الثقافي البريطاني و مديرة سابقة للموارد الثقافية في المعهد الفرنسي للدراسات في دمشق.

ثانياً: التمثّلات الجماليّة لظاهرة الالتزام: الفنّ الشعبيّ والفنّ النخبويّ

«بالنسبة لكانط، ليس الغرض من الفنّ الدفاع عن قضيّة خارجيّة بالنسبة له، على العكس من ذلك، له غايته الخاصّة وهو حرّ من كلّ اعتبارات الاستخدام والنفعيّة»[(1)].

لور جيلو اساياغ.

الفنّ السوري حاضناً لنظام اجتماعيّ سياسيّ

ظهرت إذنْ أعمالٌ للفنّانين التشكيليّين السوريّين كأداة تعبيرٍ سياسيّة. أبرز الفنّ ذاته كمساحةٍ للتعبير السياسيّ من قِبل فنّانين عانوا سابقاً من عدم تمكّنهم من التصريح الحرّ عن توجّهاتهم وتطلّعاتهم السياسيّة الحياتيّة التي يفترض بها أن تخلق خطابات فعّالة. في مقابلة أجراها الفيلسوف Jean-Marc Lachaud، أوضح المنظّر والفيلسوف جاك رانسيير الذي قدّم طروحات متعدّدة حول علاقة الجماليّات بالسياسة: « تعاني الذاتيّة السياسيّة اليوم من العجز، وبذلك هناك نزوع للتفكير في الممارسات الفنيّة كأشكالٍ بديلة. في الستينيّات، نشأ شكلٌ من أشكال التداول بين ممارسات

(1) «Pour Kant, l'art n'a pas pour but de défendre une cause extérieure à lui. Au contraire, il a sa fin en soi et il est libre de toute considération d'usage ou d'intérêt.« Gillot-Assayag, Laure. *Art militant, art engagé, art de propagande Un même combat?* implications philosophiques, [en ligne]. Septembre 2016. Url : https://www.implications-philosophiques.org/art-militant-art-engage-art-de-propagande-un-meme-combat/

الأداء الفنيّ وممارسات العمل السياسي. تحاول الفنون اليوم مراراً أن تعيش على هذا التراث، ولكن في سياقٍ يجري فيه تأكيد انشقاق أنظمة التفسير الكبرى والمفاتيح الموّحدة»[1].

بالنظر لهذا التحليل الذي يمكن تطبيقه على الفنون المختلفة في بلدانٍ مختلفةٍ، بالإمكان عدّ اشتباك العوامل والمواقف السياسيّة على المشهد التشكيليّ السوريّ المعاصر كمدخلٍ إلى انخراطه في المشهد العالميّ وهمومه.

دفعت الحرب في سوريا بالفنّ ليكون مساحةً افتراضيّةً أكثر أماناً للتعبير السياسيّ من النشاطات الثوريّة على الأرض، غير أنّ العديد من الفنّانين قد تعرّضوا للتضييق، أو الاعتقال، مثل: نجاح البقاعي، أو قضوا تحت التعذيب، مثل: رسّام الكاريكاتور أكرم رسلان عام 2015، وذلك لمجرّد وجودهم في الداخل في متناول القبضة الأمنيّة، ومناهضتهم لأفعال العنف.

لقد أثارت تحرّكات الفنّانين السوريّين، وانتماءاتهم، ومواقفهم السياسيّة، وحتّى الإنسانيّة، جدالات عديدة، منبثقةً من محاكمات، قد تكون غير مشروعة الحُجج، حول صواب توجّهاتهم وصفائها. دارت بعض هذه السجالات في الصحافة[2] وبعضها الآخر على مواقع التواصل الاجتماعيّة[3] والتي لا يمكننا تجاهل دورها، حتّى لو كانت حاضنةً عشوائيّةً غير منتظمة ثقافيّاً. وكثيراً ما استندت تلك الأحكام إلى مرجعيّاتٍ ذاتيّةٍ غير موضوعيّةٍ لأفرادٍ مشتغلين في الوسط الثقافي، أو من خارجه. والواقع أنّ أحد أسباب عدم رجاحتها هو ابتعادها كليّاً عن الغرض الجمالي، والتركيز على الإطار الأخلاقيّ والقيَميّ، علماً أنّ هذا الإطار ليس موحّداً لدى السوريّين، كما هو الحال لدى جميع الشعوب. وما زاد من تعقيد هذا الأمر هو غياب شبه تام للنقد الفنيّ المتعلّق بالفنون التشكيليّة

---

(1) «Aujourd'hui, Il y a un déficit de subjectivation politique et, de ce fait, une tentation de penser les pratiques artistiques comme des formes substitutives. Dans les années 60, il s'est créé une forme de circulation entre les pratiques de la performance artistique et celles de l'action politique. Les arts, aujourd'hui, essaient souvent de vivre sur cet héritage, mais dans un contexte où s'affirme la défection des grands systèmes d'explication et des mots d'ordre fédérateurs» Rancière, Jacques. *Politique et esthétique*. Entretien réalisé par Jean-Marc Lachaud, Actuel Marx, vol. 39, no. 1, Paris : Presses Universitaires de France, 2006. P.193-202.

(2) على سبيل المثال عقب معرض «عاريات» في غاليري كامل للفنان يوسف عبدلكي في دمشق عام 2017.

(3) على سبيل المثال الجدل الذي دار عدة مرات حول رسوم رسام الكاريكاتور علي فرزات، بين مؤيد له ومعترض على نتاجه بوصفه ينتهك جسد النساء في نظرهم.

في سوريا، والذي ينحدر من عدم وجود فرع نظريّ متخصّص بدراسات تاريخ الفنّ، وفلسفته، ونقده في البلد.

لقد أثّر هذا القصور في النقد على تقييم الجمهور، وأفسح لانتشار الأعمال الفنيّة بصرف النظر عن قيمتها الإبداعيّة، فكثيراً ما جرى الانسياق وراء فكرة العمل وسهولة وصولها إلى ذهنيّة المشاهد. وهنا تجدر محاولة النظر إلى هذه الظاهرة عبر طرح تساؤل: هل على الفنّ أن ينخرط في نظامٍ اجتماعيٍّ ما، أو أهدافٍ ذات أعماقٍ اجتماعيّة؟

في مقالته «الفنّ كنظامٍ اجتماعيٍّ» استشهد المؤرّخ الفنيّ Matthew Rampley بعالم الاجتماع والمنظّر البريطاني Zygmunt Bauman، هو الذي نظّر في استنزاف الفنّ؛ أي: انتهاء معنى الصورة بسبب تسليعها واستنزافها استهلاكيّاً. بحسب بومان: «عندما أقول: إنّ الموضوع الفنيّ «مُنهك» من عمليّة استهلاكه، أنا لا أتحدّث عن دماره بالمعنى الماديّ والجسديّ، كما هو الحال مع الروايات التي يشتريها المرء في المحطّة قبل الرحلة، وتُرمى في سلّة المهملات لدى النزول من القطار بعد قراءتها. القضيّة هنا مختلفة: تناقضٌ حتميٌّ في إثارة الاهتمام، فقدان قدرة الموضوع على الترفيه، وعلى خلق الرغبة والمتعة»[1]. يعني الاستهلاك هنا إذنْ شدّة استعمال الصورة (المتمثّلة بالعمل الفنيّ) بطريقةٍ عشوائيّةٍ، وفقدانها للوهج الإبداعي الخلّاق. وفي حالة الظاهرة التي نحن في صدد دراستها، بإمكاننا القول: إنّ الفنّ السوري قد انجرف بطريقةٍ، أو بأُخرى في السنوات الأولى للثورة في منحى استهلاكيّ بسبب شدّة استخدام بعض المفردات (على سبيل المثال: أسلحة الجوّ، آثار الدبّابات، خريطة سورية، حقائب السفر، قوارب اللّجوء..) ووحدة المرجعيّات التربويّة الفنيّة والبصريّة، فمعظم الفنّانين السوريّين أبناء الجيل الواحد قد تتلمذوا على يد مجموعةٍ محدّدةٍ من الأساتذة، الكلاسيكيّين معرفيّاً إلى حدٍّ بعيد، ودرسوا قبل ذلك في المدارس الحكوميّة ذاتها، التي تشكّل بصريّاً قاعدةً ذهنيّةً في مرحلة الطفولة.

---

(1) Comme le dit Bauman «Lorsque je dis que l’objet d’art est «épuisé» par le processus de sa consommation, je ne parle pas de sa destruction au sens physique, corporel, comme il en est des romans que l’on achète à la gare avant le voyage et que l’on jette à la poubelle en sortant du train après les avoir lus. L’enjeu est ici différent : la baisse d’intérêt inévitable, la perte de cette capacité qu’a l’objet de divertir, la capacité de faire naître désir et plaisir» Rampley, Matthew. *De l’art considéré comme système social. Observations sur la sociologie de Niklas Luhmann.* Sociologie de l’Art, vol. ps7, no. 2, 2005, pp. 157-185.

التطبيقات الفنيّة على الصعيد الشعبي

ينطوي التغيير الحاصل في المشهد التشكيلي السوري ما بعد 2011 على تعقيدات أُخرى. في الواقع، إذا نظرنا إلى الفنّ في ظلّ الحرب بوصفه ظاهرةً، فلا يمكن إهمال أنّه يساهم في التأثير على بعض العوامل الأنثروبولوجيّة، ويتأثّر ببعضها الآخر، مثل تمايز الفئات، واختلاف مرجعيّاتهم الثقافيّة والبصريّة بناءً على انتماءاتهم الاجتماعيّة. لقد حرّضت الحرب العديد من الهواة، أو الحِرفيّين على إنجاز منتجاتٍ ذات مغزى نضاليٍّ في قوالبَ فنيّة، على سبيل المثال: رسمَ أكرم سويدان على بقايا القذائف التي خلّفتها الحرب على مدينة ريف حلب التي لجأ إليها بعد دمار مدينته دوما، «وعلى الرغم من اعتقاده بأنّ أعماله «لن تغيّر شيئاً في سياسات الحروب، أو مجراها»، إلّا أنّها كما قال: «للتاريخ، وقد تسهم في شرح وتوضيح ما حصل في هذه الحقبة من الزمن». كما أنّه يراها كرسالة سلام فيضيف: «انطباع الناس الإيجابي عن أعمالي داخليّاً وخارجيّاً. فهناك شريحة من المجتمعات في الخارج ما زالت تتعاطف معنا»[1]. لقد أنجز سويدان هذه القطع بالاعتماد على خبرته بالرسم على الزجاج، وليس التدريب الفنيّ، إلّا أنّها قد لاقت رواجاً كبيراً، واستُخدمتْ على نطاقٍ واسعٍ عبر وسائل التواصل الاجتماعيّ كمعبّر عن رغبة السوريّين في الحياة ومقاومة الدمار. ولم يتوقّف تأثير تلك المنتجات على الجمهور، حيث إنّها لفتت انتباه المتخصّصَيْن الفلسفيّيْن: نبراس شحيّد، وغيوم ديفو، في كتابهما المشترك: «التدميريّة تشكيليّاً: قراءاتٌ فلسفيّةٌ في الفنّ السوريّ المعاصر». وكتبا عنه في فصلٍ مُعنون: جامع خردة التدميريّة. وعلى الرغم من أنّهما يشيران منذ البداية بعبارة: «فنّ تزيينيّ مختلف»، إلّا أنّ الكاتبَين يقيمان الاعتبار التالي: «استناداً إلى التمييز الهيغيلي، نرى أنّ التزيينات هنا لا تخضع كما العادة لنظام الفنون المطوّعة التي توظّف لتجميل الأواني المستخدمة للطعام مثلاً، بل ترقى إلى مرتبة الفن الحرّ»[2]. كذلك برز اسم نزار علي بدر، وهو نحّات تدرّب

---

(1) نصّار، آلاء. أكرم سويدان سوري يرسم الحياة التي يتمناها على أدوات الموت. سوريا على طول، [على شبكة الإنترنت] ، 2020:

https://syriadirect.org/%D8%A3%D9%83%D8%B1%D9%85-%D8%B3%D9%88%D9%8A%D8%AF%D8%A7%D9%86-%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A-%D9%8A%D8%B1%D8%B3%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%8A-%D9%8A%D8%AA%D9%85%D9%86/?lang=ar

(2) شحيّد، نبراس ، ديفو، غيوم. التدميريّة تشكيليّاً قراءات فلسفيّة في الفن السوري المعاصر. بيروت: المعهد الفرنسي للشرق الأدنى ، 2021، ص 75.

ذاتياً على النحت على الحجر والخشب، وبدأ منذ عام 2017 بتكوين تشكيلات تشخيصيّة بالحصى، وانتشرت أعماله على الرغم من بساطتها لأنّها عبّرت بالنسبة للكثيرين عن معاناة اللّجوء والهجرة. يلتقي المثالان في غايتهما الالتزاميّة مع الفن الاحترافي. فإذا كانا كنموذجين يشيران من جهةٍ إلى انخراط الذائقة العامّة بالصورة القابلة للتفسير بسهولة، ومن جهةٍ أخرى إلى تغيّر معايير الذائقة الاحترافيّة؛ حيث شهدت تلك النماذج احتفاءً من قبل مشتغلين ثقافيّين من منظّمين وممارسي الكتابة، فإنّ دافع الاهتمام بها من قبل المتلقّين على اختلاف مرجعيّاتها هو تلك الغاية الالتزاميّة.

لا شكّ أنّ هذا النوع من الممارسات يفضي إلى الإيجابيّات والسلبيّات، ولا بدّ من الاعتراف نظريّاً، وعلى نحوٍ افتراضيّ بتأثيرها الفنيّ. إنّ الممارسات الشعبيّة ليست عرضيّة، أو طارئة على الفنّ، فلقد أثّرت طوال تاريخ الفنّ على جوانب تحرريّة مثل الاستخدامات الجديدة لمواد غير مألوفة، وتجاوز الحدود بين الفنون حيث تكون هذه الممارسات غير معنيّة بالأطر الفكريّة، والضوابط الذهنيّة السائدة على نحوٍ مفروض، أو بحُكم السياق التاريخي. وقد ينظر إليها أوّلاً كتغيّرات ثقافيّة صغرى، أو كتطبيقاتٍ متأخّرة عن الحراك الفنيّ الاحترافيّ، إلّا أنّها قد تقود إلى مساءلات حول الجذور الجماليّة، وإعادة قراءتها، والبحث فيها، وإلى التحريض على النظر في مآلات التوجّهات الفنيّة المعترف بها على مستوى اختصاصي. فالعمل في تاريخ الفنّ وفلسفة الجمال لم يكفّ يوماً عن إعادة القراءة والتفسير، وإن كلّ قراءةٍ راهنة هي نسخة جديدة تأتي بتحليلاتٍ من منطلقاتٍ معاصرةٍ مغايرة. على الرغم من ذلك، وعبْر المثالين المطروحَين (في تجربة كل من أكرم سويدان، ونزار علي بدر) كنموذجين لمنتجاتٍ فنيّةٍ تطبيقيّةٍ ليس بالإمكان وصف الممارسات الشعبيّة الناشئة في السنوات الأخيرة كضامنٍ لمعطياتٍ جماليّةٍ خلّاقةٍ وجديدة.

مجابهة الدمار: المكان، والإنسان، والذاكرة

إلى جانب هذه الممارسات الشعبيّة التي تنطوي -من وجهة نظرٍ تخصّصيّة- على عفويّةٍ غير احترافيّة، ظهرت مساهماتٌ إبداعيّةٌ من قبل فنّانين متخصّصين، تتوجّه إلى الجمهور بمفرداتٍ شعبيّةٍ ذاكريّة. وتنطبق هنا صفة الشعبي على ما يخاطب شريحةً كبيرةً من المشاهدين بصرف النظر عن ثقافتهم الفنيّة التي قد تتطلّبها بعض الاتّجاهات الفنيّة[1]. نستحضر في المثال السوري

(1) على سبيل المثال: للدخول إلى عالم الفن المفاهيمي يجب أن يكون لدى المشاهد فكرة أوليّة على الأقل عن =

سلسلة Poptalgie (2020)، التجربة المشتركة بين الفنّانَين: بطرس المعري، وخالد تكريتي. تصوّر مجموعة اللّوحات من عناصر الذاكرة الشعبيّة، والتراث اللا-مادي، مثل: الطربوش، والقبقاب، ونوع من الطعام الشهير كتحلية (بلوحة بعنوان: بسكوت وراحة)، أو حتّى التبغ الأشهر بين السوريّين (الحمراء). والواقع أنّ الشعبيّ هنا نابعٌ عن درايةٍ ومقاصد فنيّة. في مقال «مفهوم «الكاتب للعموم»، أو معنى النقد في الحيّز العام» كتب الكاتب سامي الكيّال، ومن وجهة نظر نقديّة ثقافيّة: « صفة الكتابة للعموم لا تحدّد عدم اختصاصيّة، أو بساطة، أو مدى الرواج الجماهيريّ للأعمال، التي قد يكون منتجوها فلاسفة مهمّين، أو علماء معترفاً بهم في مجالهم، ولكن ما يميزّها أنّها ليست مكتوبةً بلغةٍ اختصاصيّةٍ محضة، بل باللّغة العاديّة، العموميّة والمشتركة بين كل المشاركين في الحيّز العام، وهكذا يمكن عدّ فلاسفةٍ من وزن ماركس ونيتشه كتاباً للعموم إلى حدٍّ كبير، بدون أن ينتقص هذا شيئاً من أهميّتهم، بل إنّ كثيراً من الكتب، التي صارت في ما بعد من أمّات المراجع الأكاديميّة، كُتبت بالأصل للعموم، والأمثلة على ذلك شديدة الوفرة في الشرط الحداثي».[1] من هذا المبدأ، تبرز أهميّة الشعبيّ الاحترافيّ ودوره في التغيير، أو التثبيت أو تعزيز المفاهيم وتقديمها إلى الجمهور. وإذا كانت الممارسات الشعبيّة من قبل أفرادٍ من غير ذوي المرجعيّة الفنيّة تعدّ إحدى وسائل المقاومة، فإنّ سلاسل من نوع هذه السلسلة للمعري وتكريتي، تطرح نفسها كنواةٍ لمنتجٍ يهتمّ بمجابهة نسيان عناصر تراثيّة شعبيّة، وحمايتها من الاندثار، خصوصاً لدى الجيل الشاب الذي هاجر في سنٍّ مبكّرةٍ، أو ممّن ولدوا في المهجر. قدّم الفنّان بطرس المعري عند نشره لهذه المجموعة الوصف التالي «ألبوم poptalgie هو الألبوم الثاني لمشروعنا المشترك، خالد تكريتي، وبطرس المعري، ونخصّصه لرسم مجموعةٍ من صور ذاكرتنا الشعبيّة السوريّة»[2]. من هذا المنطلق أيضاً؛ أي:

= كيف يخاطب هذا الفن الجمهور، وربما يحتاج إلى أن يتعمّق في نصوص مرافقة، أو البحث في الدلالات غير المباشرة للعمل.

(1) الكيّال، محمد سامي. مفهوم «الكاتب للعموم» أو معنى النقد في الحيز العام. القدس العربي، [على شبكة الإنترنت] ، 2021:

https://www.alquds.co.uk/%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D8%AA%D8%A8-%D9%84%D9%84%D8%B9%D9%85%D9%88%D9%85-%D8%A3%D9%88-%D9%85%D8%B9%D9%86%D9-%89-%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%AF-%D9%81%D9%8A/

(2) حيث سبق هذا المشروع مشروع «بورتريه» ويقول عنه الفنّان على حسابه في فيسبوك: «بورتريه هو =

السعي للحفاظ على أثر ذاكريّ، أسّس النحّات خالد ضوّا تكوين «هنا قلبي» (2021). لم يقدّم الفنّان في هذا المنجز رؤيةً نحتيّةً مجدّدةً، لكنّه قد استنسخ من ذاكرته حيّاً مدمّراً بسبب القصف العنيف لقوّات النظام على الأحياء الثائرة، مستحضراً عدّة أوجه للدمار: الموت، الحطام، التشظّي، الاندثار. إنّ هذا التكوين الذي جاء مشابهاً للمجسّمات (الماكيتات) الضخمة التي تُصمّم للمعالم الأثريّة، يمثّل شهادة الفنّان على الأحداث التي عاشها هو بنفسه، وفي حين تقوم المجسّمات المعماريّة بتقليد صورةٍ أقرب ما يمكن للكمال لصرحٍ ما، يجسّد هذا البناء لخالد ضوّا النقص والفقدان، ويشير إلى مواضع الخسارة الماديّة والذاكريّة الفادحة.

إنّ إدراك الفنّانين السوريّين لمدى تفكّك المكان كصورةٍ وكمفهومٍ كان له تأثير جوهري على نتاجهم. أوّلاً: من الناحية الفنيّة من تمثيل الدمار، وما لحق بالمعالم والأبنية العامّة والخاصّة، أو استحضار صور ذاكرة المكان الآيلة إلى الاندثار. على سبيل المثال: قام الفنّان أمجد وردة (1984-) الذي غادر سوريا عام 2013 بعد مشاركته في عدّة احتجاجات سلميّة في دمشق. في عام 2014، بإخراج War on Famous Canvas[1] الذي يجمع بين الواقع واليوتوبيا وبين الآثار واللّوحات المهيبة الشهيرة من قبل كبار الرسّامين. في هذا الفيلم بمدّة دقيقتين الذي يمزج بين الواقع والخيال، يستخدم الفنّان خمس لوحات رمزيّة: الموناليزا لليوناردو دافنشي، والذاكرة لسلفادور دالي، وبرج بابل لبيتر بروغيل، ومنظر طبيعي لبول غوغان. وتظهر في نهاية الفيلم صورة حقيقيّة تظهر قصف قلعة المضيق (الواقعة شمال غربي سوريا في منطقة حماة) يتبعها رسمٌ رقميٌّ لهذا المبنى من إنتاج الفنّان. خلال الفيديو، نستمع إلى مقتطفات من مقاطع فيديو للثورة، تهدف على نحوٍ أساسيٍّ إلى الإشارة إلى التواريخ، والأماكن، ومناخ الخوف. على كلٍّ من هذه اللّوحات الشهيرة، يقدّم الفنّان قصفًا، أو هجومًا جويّاً من خلال المونتاج، مع فكرة التأكيد على التدمير العشوائي. هذا الاستنساخ ليس جديداً في الفنّ المعاصر، ولكن ما هو خاص هنا، على غرار «المتحف السوري» لتمّام عزّام هو الهدف؛ إذْ يتيح استخدام هذه اللّوحات المشهورة عالميّاً للمشاهد تخيّل الدمار، وإيحاء بأنّ هذا الدمار يطال مجازاً العالمَ بأسره.

= مشروع ثنائيّ صغير نرسم من خلاله وجوهاً لبعض أعلام بلاد الشام، كنشاط طريف يكسر حالة القلق والترقّب التي يفرضها انتشار الوباء على عالمنا هذا. لا يهدف عملنا إلى التوثيق، وإن كان يحمل شيئاً من حفظ الذاكرة».

(1) فيلم أُنتج على نحوٍ فردي من قبل الفنّان بدون أي دعم مالي، وقد عُرض في العديد من المهرجانات الدولية للأفلام القصيرة، لا سيّما في الدورة 67 من مهرجان كان السينمائي في عام 2014.

إنّ الوضع في سوريا لم يتوقّف عن التدهور، خاصّةً بالنسبة إلى السوريّين الأكثر فقرًا، والذين يعانون منذ سنوات من ظروف غير إنسانيّة، وبذلك فإنّ العديد من الفنّانين السوريّين المعاصرين قد أثاروا معاناة المخيّمات، والغرق، والموت الجماعي للأطفال، والموت تحت الأنقاض.

إنّ هذا الأثر العميق للدمار قد امتدّ كفلسفيّات في الفنّ السوري، وهو ما نظّر له الباحثان: شحيد، وديفو في كتابهما عن «التدميريّة». فالدمار بالطبع لم يلحق بالأماكن والأبنية فقط، إنّما قد سبّب ضرراً كبيراً للذوات البشريّة، بسبب الرعب الجماعي من القصف، والموت، والجوع، والتشرّد، ولكن أكثر من كل ذلك الخوف من التعذيب قبل القتل. لقد رأينا كيف نقل الفنّان نجاح البقاعي (1970-) فظائع المعتقل في مجموعةٍ كبيرةٍ من الرسوم. قضى البقاعي عدّة فترات احتجاز وتعذيب في السجون السوريّة بين عامي: 2012 و2015، شهد خلالها، جسديّاً وبصريّاً، على صور الإذلال، والتعذيب، ومراكمة الجثث. في العديد من تلك الأعمال، استخدم الفنّان أبسط تقنيّات الرسم التخطيطي بأقلام الحبر، لكن امتلاء حيّز اللّوحة بالأجساد خلق تعقيداً مكانيّاً، جزلٌ بصريّاً، ومعبّرٌ عن هويّة الفضاء السجنيّ. لدى دراسة الباحثين: نبراس شحيّد، وغيوم ديفو في نظريّتهما حول التدميريّة في الفنّ السوري المعاصر لواحدٍ من أعمال البقاعي التي تمثّل مسقطاً أفقيّاً لزنزانةٍ مكتظّةٍ استحضر الكاتبان مقاربةً للكاتب Jean Améry للتعذيب بوصفه «انحطاط الكائنات إلى أجساد آيلة إلى الزوال»[1]. إنّ هذا الطرح للجسد كمندثرٍ وفانٍ في وضع التعذيب لهو أكبر شاهد على التدمير؛ حيث يتفكّك منطق فهم الإنسان للعالم، فإذْ هو بحسب الكاتبين منطقٌ منوطٌ بالحفاظ على الحياة، يحلّ مكانه منطق الإفناء في المعتقلات ومعسكرات الموت.[2]

الالتزام وفرص العرض

فرض تزعزع المكان نفسه كحقيقةٍ استوجبت التعايش معها على الصعيدين: المهنيّ، والمعيشيّ، إضافةً إلى البُعد الإبداعي. فلقد تفكّكت أماكن العمل وفضاءات العرض، وافتقد الفنّانون قدرتهم

(1) Améry, Jean. *Par-Delà le crime et le châtiment, Essai pour surmonter l'insurmontable*. Traduction par François Wuilmart, Arles : Acte Sud, 2005.

(2) شحيّد، نبراس ، ديفو، غيوم. التدميريّة تشكيليّاً قراءات فلسفيّة في الفن السوري المعاصر. بيروت: المعهد الفرنسي للشرق الأدنى ، 2021.

على التعبير المباشر بسبب المعوقات العديدة في بلدان اللّجوء، أو في سوريا. وجرى التوجّه بكثافة إلى العرض الافتراضيّ، ومحاولات إعادة تركيب الأماكن، سواء عبر وسائل التواصل الاجتماعيّة، أو على الإنترنت كفضاءٍ بديلٍ من أجل العرض والانتشار، أو في أحيازٍ مكانيّة جديدة بديلة، وتشكّلت معارض فنيّة ومبادرات توازي بالتزامها بالقضيّة النتاج الفنيّ ذاته، مثل العديد من المعارض الفرديّة للفنّانين التي كانت منابرَ للتعبير عن آرائهم، والمعارض الجماعيّة، مثل المذكورة في هذه الدراسة «الفنّ السوري تحت السلاح»، و«تراب». ولعلّ مشروع متحف الحريّة الافتراضي الذي سعت لإقامته القيّمة الفنيّة آلما سالم، والذي لم يكتب له الإتمام، كان واحداً من أهم النماذج التي يمكن طرحها ضمن إطار البدائل.

في المقابل، أتاح الواقع الجديد فرصاً جديدةً للعرض أمام الفنّانين السوريّين، بمنحى سلبيّ، وآخر إيجابيّ؛ فمن ناحيةٍ أولى عُرض العديد من التجارب بعينٍ متعاطفةٍ بعيدةٍ عن الموضوعيّة، وبدون محاكمتها جماليّاً.

ومن ناحيةٍ ثانية، أتاح وجود العديد من الفنّانين السوريّين في المهجر أمامهم فرصاً للعرض والتعبير عن ذاتهم الفنيّة بصرف النظر عن انخراطهم فنيّاً في التعبير السياسيّ، أو الإنسانيّ عن الحرب. في الواقع، اختلفت شروط وفرص العرض أمام الفنّانين السوريّين باختلاف جغرافيات الشتات، فقد خضعت حلقة الإنتاج (الإنجاز، الترويج، العرض، المردود الاقتصادي) إلى عقبات، أو تسهيلات إداريّة حسب البلد، وتحكّمت في بعض الأحيان رغبة وذائقة الداعمين من جهة، والظروف الاقتصاديّة الجائرة من جهةٍ أخرى، بالفنّان ومساره، خصوصاً حرمانه من أساسيّات العمل: من مكانٍ، ومعدّاتٍ، وموادّ أوّليّة، مجبرةً إيّاه على اتّخاذ خياراتٍ ربّما لم يكن ليختارها. عن هذه النقطة تحدّثت منى أتاسي مؤسّسة غاليري أتاسي، التي نشطت بين عامي: 1993و 2010، هي التي تمتلك اطّلاعاً وتجربةً عمليّةً مع أماكن العرض والسوق الفنيّة في بيروت. فكتبت في مقال «أحوال ومآلات الفنّ السوري في لبنان» : «لدى بدء المأساة السوريّة في عام 2011 كانت بيروت أقصر الطرق للفنّانين السوريّين. هاربين من الرعب والقتل، لاذوا إلى الجوار، لم يكن بين متاعهم إلّا القلم والفرشاة [...] بقي في بيروت من لا خيار آخر أمامه، وهرب منها من استطاع إلى الهروب سبيلاً، وطُرد منها من لم يكن مرغوباً به، واستفاد بعضهم من مهارته في إنشاء العلاقات العامّة وتنشيطها..

تهافتت صالات العرض على الاحتكار، تباهى بعضهم مدّعين بأنّهم سندٌ لهؤلاء الشباب، متوخّين عدم المخاطرة، تنشط تجارة أحدهم وتدور عجلة البيع..»[1].

تشير أتاسي بوضوح إلى إشكاليّةٍ تتطلّب بحثاً منفرداً حول القيمة التجاريّة للعمل الفنيّ، وما تنطوي عليه رغبة السوق في مواكبة واستغلال الأحداث الكبرى من استقطابٍ لفنّانين تتقاطع رؤاهم الفنيّة بقصد، أو غير قصد مع تلك الأحداث.

في المقابل، جرى تهميش العديد من الفنّانين السوريّين بسبب انخراطهم في أعمالهم في قضايا جماليّة بعيداً عن الالتزام السياسيّ، أو التعبير عن الحرب، خصوصاً من الذين اختلّت مساراتهم المهنيّة بسبب هجرتهم وانقطاع سبل التأسيس في بلدان إقامتهم الجديدة، ومن هنا فإنّنا في النظر إلى هذه النقطة المتعلّقة بفرض العرض، لا نبتعد أبداً عن موضوع الدراسة. في الواقع، حاولت بعض التحرّكات، مثل: مبادرة «الأبواب المفتوحة على الفن»؛ الإشارة إلى الفنّ السوري من مبدأ ضرورة إتاحة فرص العرض بصرف النظر عن الصفة الملتصقة بالفنّانين بوصفهم لاجئين، أو ملتزمين. على سبيل المثال: في معرض «أين بيت صديقي؟» الذي أقيم في مركز الفنون في مالاكوف، والذي انطلقت منه القيّمة الفنيّة والباحثة دنيا الدهّان من فكرةٍ تدور حول الرغبة في ترميم وتوثيق الذاكرة، حيث لم يكن عدم تطرّق بعض الفنّانين إلى القضيّة في عملهم عائقاً أمام مشاركتهم في المعرض، إلّا أنّ مبادرة الأبواب المفتوحة انفتحت لاحقاً على هويّات متعدّدة، ولم تعد متخصّصةً بالفنّ السوري.

القضايا المتجدّدة وامتداد الالتزام

قبل الانتقال إلى خاتمة هذه الدراسة، لا بدّ من الإشارة إلى واحدٍ من أهمّ أوجه التغييرات الثوريّة التي برزت في العقد الأخير، والتي أثّرت على التعبير الفنيّ، وهو الالتفات بجديّة معرفيّة ملتزمة إلى قضايا سياسيّة اجتماعيّة أخرى غير الحرب. ولقد جاء أبرزها القضيّة النسويّة، وكيان المرأة، وعلاقتها بالفنّ جسداً وفكراً ضمن الأحداث والتغيّرات الديموغرافيّة؛ فهذه القضيّة، على الرغم من وضوح نضالات سابقة لفنّانات سوريّات من الأجيال السابقة (على سبيل المثال لا الحصر،

---

(1) أتاسي، منى. أحوال ومآلات الفن السوري في لبنان. المجلة الالكترونية لمؤسسة أتاسي، 2019. [على شبكة الإنترنت] https://www.atassifoundation.com/ar/features/hwl-wmalt-lfn-lswry-fy-lbnn

الفنّانات: هالة مهايني، وليلى نصير، وأسماء فيومي، وليلى مريود، وهنّ من أجيالٍ مختلفة) ظلّت حتّى وقتٍ متأخّرٍ عسيرة الدرب بسبب اشتباكها مع تعقيداتٍ سياسيّةٍ، ودينيّةٍ، ومجتمعيّة. إلّا أنّه قد أُعيدَ طرحها بقوّة في السنوات الأخيرة، وتعزّزت في بعض الأحيان بوصفها التزاماً. تجلّت التحرّكات على عدّة مستويات: من ظروف الفنّانات وشروط عملهم، وصور جديدة لجسد المرأة في الفنّ، وخصوصيّة العمليّة الإبداعيّة لدى الفنّانات، ومنظورهنّ التشكيليّ فيما يتعلّق بمواد العمل. على سبيل المثال: نذكر مشروع «دخلت مرّة في جنينة» لبيسان الشريف، والذي عالجت فيه مع زميلتها الفنيّة كريستل خضر ذاكرة نساء مهجرّات حول تجاربهنّ الجنسيّة في ظلّ الحرب، وعمل أداء «صوتي الصغير لا يكذب» لخديجة بكر، الذي وصلت فيه الفنّانة أجهزة استماع بخصلات شعرها تعبيراً نستمع فيه إلى قصص نساء مهجّرات خسرن الكثير في ظلّ الحرب. وعلى صعيدٍ مؤسّساتيٍّ نظّمت مؤسّسة أتاسي عام 2019 في حيّ السركال في دبي معرضاً تحت عنوان: «ثورات شخصيّة»، خُصّص لنشاط الفنّانات السوريّات على امتداد قرنٍ من الزمن، متضمّناً أعمالاً لفنّاناتٍ من جيل الروّاد، لغاية فنّاناتٍ من الجيل الشاب، ودراسة للباحثة والفنّانة نغم حذيفة (1981-) المنخرطة في نضالٍ نسويٍّ فكريٍّ يتجسّد في لوحتها أيضاً. إنّ اتّساع أطر الاحتجاج في السنوات العشر الأخيرة قد لامس بطرائق مباشرة وغير مباشرة المطالب النسويّة. ولربّما أدّى انتقال العديد من الفنّانات السوريّات إلى مجتمعاتٍ جديدةٍ ضامنةٍ لهوامش تحرّرٍ أكثر اتّساعاً، وأكثر انتباهاً إلى الفنّ بالعموم، إلى تعزيز القدرة على التعبير عن هموهم سواء الجندريّة أم الفنيّة. إنّ هذا الملخّص السريع لا يحدّد بطبيعة الحال ما تستلزمه الظاهرة من تفرّد لدراستها، إنّما وجدنا من الضروري الإشارة إلى هذا النموذج الجديد المتجدّد من الالتزام المتوالد من التغيّرات الكبرى التي طرأت على المشهد الفنيّ السوريّ في العقد الأخير.

خاتمة: الجماليّات في خدمة القضايا، التعبير الفنيّ في مجابهة النسيان والاندثار

في هذه الخاتمة نلخّص النقاط الرئيسة التي أفضى إليها تحليل الأمثلة باتّباع مسارات ظاهرة الالتزام، وارتباطات القضيّة بالجماليّات في الفنّ السوري خلال العقد الأخير.

التمثيل والدور الثوري: في السنوات العشر الأخيرة، تضاعف دور الفنّ السوريّ وقدرته على التأثير على عدّة أصعدة، أبرزها أوّلاً: تمثيل الشارع، ممّا أدّى إلى تثبيت الفنّ كأداة تواصلٍ بين الفنّانين من داخل وخارج البلاد مع الداخل والالتصاق بهمومه، وثانياً: إيصال الصوت، وكسب تأييد عالمي بسرعة لم يتمكّن منها العديد من الاجتماعات والخطابات السياسيّة. باستثناء فنّانين استمرّوا باستلهام فنّهم من قضاياهم الشخصيّة، يميل الفنّ السوري بعد الثورة بقدْرٍ كبير إلى نقل فكرةٍ، أو حدثٍ، أو موقفٍ يمثّل فعل مقاومة. في الواقع، في ظلّ العنف السائد في البلاد، يصبح مفهوم «صنع الفنّ من أجل الفنّ» أقلّ حضورًا على نحوٍ ملحوظ. من الآن فصاعداً، يتجلّى دور الفنّ بعدّهِ المتحدّث الرسمي باسم الناس، ويُفرض استجواب المتلقّي المحتمل للعمل على نحوٍ مختلف. السؤال المتعلّق بـ«المتلقّي»، الموازي لجميع العمليّات الإبداعيّة، لم يعد يخضع للمعايير نفسها عندما يتعلّق الأمر بالحرب؛ لأنّه لا يثير اهتمام الانضباط الجماليّ فحسب، بل أيضاً الجوانب الاجتماعيّة والسياسيّة الأنثروبولوجيّة. وعلى هذا النحو أصبحت تساؤلات من نوع: «من يخاطب الفنّان السوري في عمله اليوم، وما رسالته النهائيّة؟» تساؤلات ملحّة نقديّاً.

المظاهر الجماليّة: أثّرت الحرب على المظاهر الفنيّة، فعدا عن المفردات واللّغة البصريّة، على المظاهر الفنيّة ونشاطات العرض كوسيلة احتجاجٍ، أو تعبيرٍ سياسيٍّ، دفعت الرغبة السريعة بالتعبير وبمواكبة فضاءات السوريّين الجديدة، إلى استخدام الوسيط الرقميّ بكثرة مثل التركيب والفنّ

الرقمي (تركيب الصورة، والرسم الرقمي، وفنّ الفيديو، وتداخل بين الأشكال الفنيّة بالنسبة للتجربة الفنيّة السوريّة). دعم دخول وسائل التعبير هذه اعتبار غالبيّة أعمال الفنّانين السوريّين رسالةً؛ لأنّها مثّلت رغبةً في الانفتاح على الجمهور السوري، وعلى الساحة الدوليّة في آنٍ معاً، من خلال تبنّي لغةٍ معاصرةٍ، وإحداث ردّ فعلٍ بدون تأخير؛ أي: بدون المرور بالعمليّات التي يمكن أن تبطئ من ظهور العمل مثل الرسم الكلاسيكي، والنحت، والحفر. بدون أن نُغفل أنّ هناك سبباً للجوء بعض الفنّانين السوريّين إلى الوسائط الجديدة، وهو فقدان مساحة عملهم بعد إجبارهم على مغادرة البلاد هرباً من أخطارٍ متعدّدة. إلّا أن هذا التسارع في الإنتاج قد أدى في بعض الأحيان إلى النزوع نحو التعبير المباشر البسيط على حساب العمق الفنيّ.

في الوقت ذاته، ظل بعض آخر من الفنانين السوريين مخلصاً للتقنيّات الكلاسيكيّة، منهم من كانوا عالقين في الحالة العاطفيّة، وشعروا بأنّهم غير قادرين على الاستجابة، ومنهم من دخلت الأحداث الدامية إلى عمله، فصارَ التغيير على مستوى الموضوع دون تغييرات جليّة في الأسلوب أو التقنيات.

على هذا النحو، اندرج العنف كلغة بصرية كاشفة عن امتلاك أدوات جديدة للتعبير دفعت أحياناً بالمشهد الفني السوريّة إلى صياغات غير مسبوقة.

الفن بوصفه وثيقة: لا تقتصر عنونة الأعمال الفنيّة على كونها المدخل الأوّل لفهم العمل واستقراء مضمونه ورسالته، إنّما هي عمليّةٌ جوهريّةٌ في التوثيق. تؤكّد عناوين الأعمال -من الأمثلة التي ذكرناها والعديد غيرها- على رغبة الفنّانين السوريّين بالإشارة إلى الأحداث، أو تداعياتها. لقد جرى التعبير في العديد من الأعمال من خلال العناوين في كلّ مرّة عن الحدث الذي يتكشّف على أرض الواقع، واتّخذ المنتج الفنيّ على هذا النحو قيمةً وثائقيّةً، بحيث تحفظ الأعمال أثراً للحقائق، أو الوقائع، أو أسماء الأفراد، أو المدن والقرى. كما هي الحالة في عمل «حمزة بكور» لكلّ من خليل يونس، وأمجد وردة؛ وحمزة هو طفلٌ سوريٌّ قضى إثر تعرّضه لشظيّةٍ انتزعت النصف السفليّ من وجهه؛ كما صوّر الفنّان وليد المصري في مجموعة «كيماوي» مجزرة القصف بالأسلحة الكيمياويّة على غوطة دمشق عام 2013؛ على هذا النحو اتّخذ العديد من الأعمال دور وثائق بصريّة ذات قيمةٍ تسجيليّة.

إنّ هذه النظرة إلى النتاج الفنيّ السوريّ في السنوات الأخيرة لا تدّعي الإحاطة الكاملة بثنائيّة

«القضيّة والجماليّات»، فهنالك عددٌ غير قابلٍ للحصر في دراسة واحدة من الأعمال التشكيليّة المنتجة خلال العقد الأخير، والتي تتوزّع مكانيّاً على بلدان إقامة السوريّين المختلفة، مع طموحٍ باستكمالها وتطويرها لاحقاً.

المراجع

بالعربية:

- أتاسي، منى. أحوال ومآلات الفن السوري في لبنان. المجلة الالكترونية لمؤسسة أتاسي، 2019. [على شبكة الإنترنت]

https://www.atassifoundation.com/ar/features/hwl-wmalt-lfn-lswry-fy-lbnn

- الزيّات، إلياس. محترفات سوريّة. 1999. فيديو غير منشور من أرشيف الفن السوري الحديث مجموعة أرشيف غاليري أتاسي.

- الكيّال، محمد سامي. مفهوم «الكاتب للعموم» أو معنى النقد في الحيز العام. القدس العربي، [على شبكة الإنترنت]، 2021:

https://www.alquds.co.uk/%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D8%AA%D8%A8-%D9%84%D9%84%D8%B9%D9%85%D9%88%D9%85-%D8%A3%D9%88-%D9%85%D8%B9%D9%86%D9-%89-%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%AF-%D9%81%D9%8A/

- المصري، وليد.مقابلة خاصة غير منشورة، 2022.

- شاهين، محمود. مقابلة مع فاتح المدرّس. 1996، من أرشيف الفن السوري الحديث مجموعة أرشيف غاليري أتاسي، [على شبكة الإنترنت]

https://www.atassifoundation.com/masa-items/fateh-moudarres/images?view=slider#17

- شحيّد، نبراس ، ديفو، غيوم. التدميريّة تشكيليّاً، قراءات فلسفيّة في الفن السوري المعاصر. بيروت: المعهد الفرنسي للشرق الأدنى، 2021.

- عزّام، تمّام. القبلة هي مجرّد قبلة، حوار أجرته آنا ولاس تومبسون. المجلّة الإلكترونيّة لمؤسسة أتاسي [على شبكة الإنترنت] ، 2019.

https://www.atassifoundation.com/ar/features/lqbl-hy-mjrwd-qbl

- عسليّة، نور. العنف البصري في الفن، قراءة في المشهد التشكيلي السوري المعاصر. مجلة قلمون العدد 12، يونيو 2020 [على شبكة الإنترنت]

https://syrian-sfss.org/wp-content/uploads/2020/06/العنف-البصري-في-الفن.pdf

- علون، عبد العزيز. منعطف الستينات في تاريخ الفنون الجميلة المعاصرة في سوريا. دمشق : دار دعدوش ، 2003.

- عمران، محمد، «صورة الجسد المعذّب في الفنّ التشكيلي السوري المعاصر» أبحاث – لتعميق ثقافة المعرفة، خمس أوراق بحثيّة عن أسئلة الراهن السوري، اتّجاهات ثقافة مستقلّة، ودار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق 2016.

- مجدل بيك، عبد الكريم. ديمقراطية مؤجلة: عرض في أيام غاليري (بروجيكت بيروت). تقرير عن المعرض في تلفزيون المستقبل، [على شبكة الإنترنت]، 2015.

https://www.youtube.com/watch?v=5VaZuSzRxkA&ab_channel=abdulkarimmajdalbeik

- محمود حمّاد. الفن العربي وموقعه من العالم. في المؤتمر العربي الأول للفنون الجميلة. دمشق : وزارة الثقافة، 1971.

- نصّار، آلاء. أكرم سويدان سوري يرسم الحياة التي يتمناها على أدوات الموت. سوريا على طول، [على شبكة الإنترنت] ، 2020:

https://syriadirect.org/%D8%A3%D9%83%D8%B1%D9%85-%D8%B3%D9%88%D9%8A%D8%AF%D8%A7%D9%86-%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A-%D9%8A%D8%B1%D8%B3%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%8A-%D9%8A%D8%AA%D9%85%D9%86/?lang=ar

بالفرنسية:

- Al Dahan, Dunia, Rondeau Corinne. *Artistes syriens en exil,* œuvres et récits. Paris: Médiapop, 2020.

- Asalia, Nour. *La violence visuelle contre la violence du réel*. Orient XXI, [en ligne], 2018. Url:

https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/syrie-violence-visuelle-contre-violence-du-reel,2564

- Asalia, Nour. *Artistes syriens, du militantisme à la désespérance*. Orient XXI, [en ligne], 2019. URL:

https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/artistes-syriens-du-militantisme-a-la-desesperance,2872

- Améry, Jean. *Par-Delà le crime et le châtiment, Essai pour surmonter l'insurmontable*. Traduction par François Wuilmart, Arles: Acte Sud, 2005.

-Gillot-Assayag , Laure. *Art militant, art engagé, art de propagande Un même combat ?* implications philosophiques, [en ligne]. Septembre 2016. Url:

https://www.implications-philosophiques.org/art-militant-art-engage-art-de-propagande-un-meme-combat/

- Rancière, Jacques. *Politique et esthétique*. Entretien réalisé par Jean-Marc Lachaud, Actuel Marx, vol. 39, no. 1, Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

- Rampley, Matthew. *De l'art considéré comme système social. Observations sur la sociologie de Niklas Luhmann*. Sociologie de l'Art, vol. ps7, no. 2, 2005.

-Tzitzis, Stamatios (Sous la direction). *Esthétique de la violence*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

بالإنجليزية:

- Lenssen, Anneka, Rogers, Sarah, Shabout, Nada. *Modern art in the arab world, Primary Documents*. New York: MOMA, 2018.

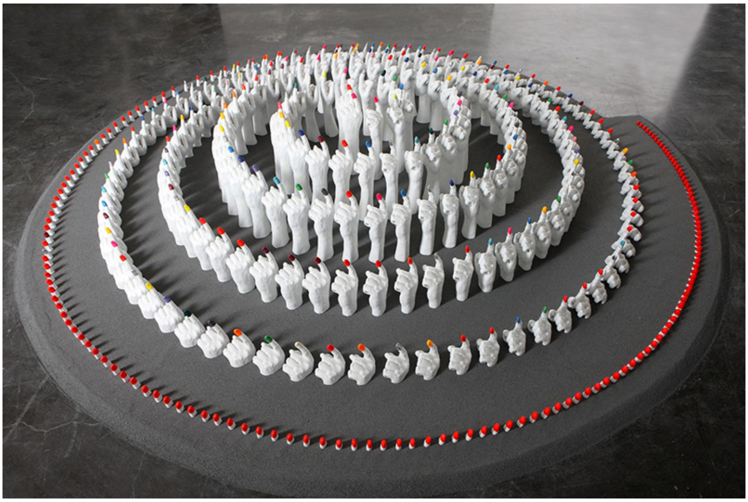
- Lenssen, Anneka. *Beautiful Agitation: Modern Painting and Politics in Syria*. Jadaliyya, [en ligne], October 2021. URL:

https://www.jadaliyya.com/Details/43430/Anneka-Lenssen,-Beautiful-Agitation-Modern-Painting-and-Politics-in-Syria-New-Texts-Out-Now

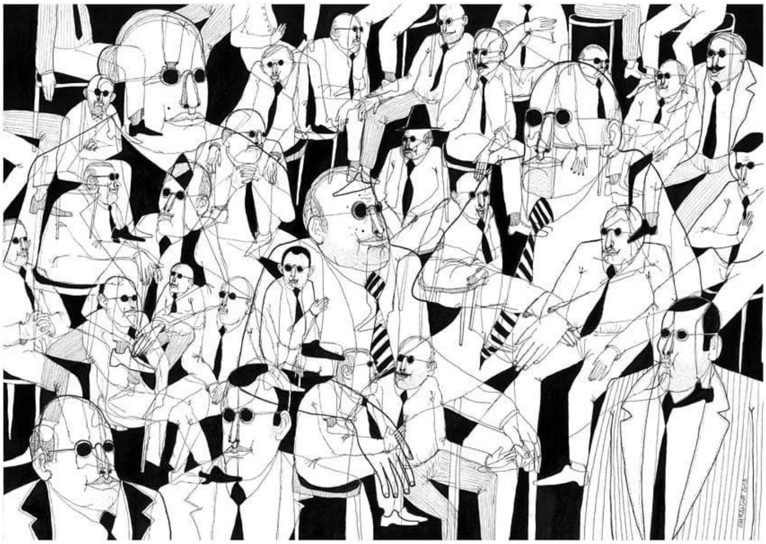
ملحق الصور



تمام عزام «المتحف السوري» 2013



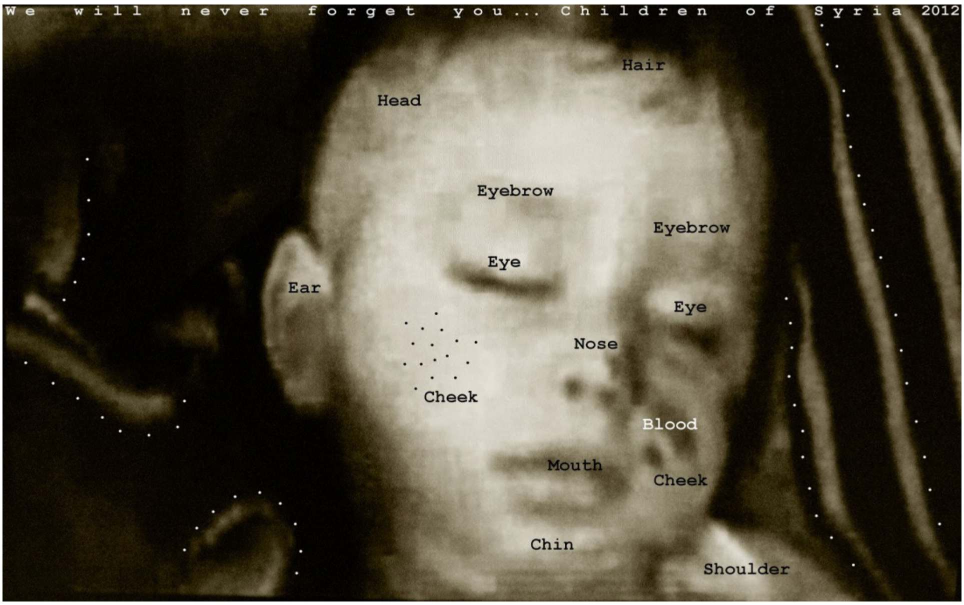
عبد الكريم مجدل بيك، «الخروج إلى النور، الديمقراطية المؤجّلة»، 2014



محمد عمران، من مجموعة «عالم رجال»، 2018.



محمد عمران، من مجموعة «عالم رجال»، 2018.



أكرم الحلبي، لن ننسى، 2016



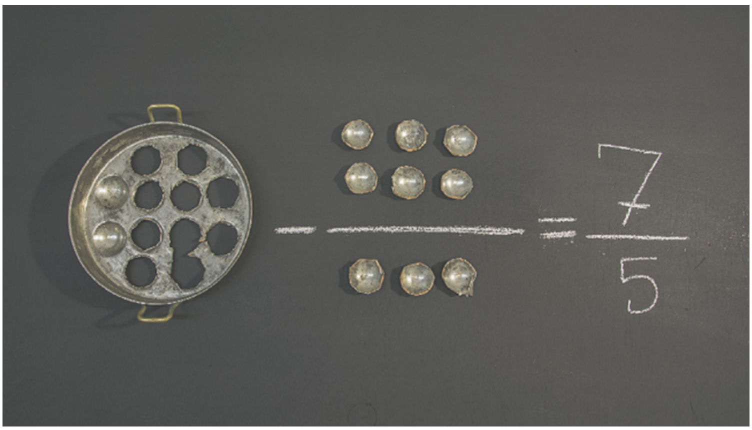
ياسر صافي، «الجنرال يدخن»، 2011.



علاء حمامة، لقطات من فيديو «ذاكرة حقيبة»، 2017



خالد تكريتي وبطرس المعرّي، Poptalgie، 2021



هبة الأنصاري، كتاب الرياضيات، 2016



أمجد وردة، حمزة بكور، 2013



خليل يونس، حمزة بكور، 2013

كان لي شرف مواكبة إطلاق برنامج "أبحاث: لتعميق ثقافة المعرفة" من بيروت، أنا وزملاء لي لا أنساهم. شاركت منذ ذلك الحين في تدريب الباحثين الشباب على طرائق البحث وعلى التعامل مع أدواتهم وسياق بحثهم مهما كان موضوعه، وعنيت بالإشراف على عدد محدد من هذه الأبحاث في البداية، ذلك أن البرنامج كان يعنى بتوفير مشرف خاص لكل مشروع بحثي. بعد مرور السنوات الأولى من عمر البرنامج، شاركت في الندوة التقييمية التي عقدت لتقييم البرنامج، وكان الحماس والتفاؤل بالنتائج وطريقة العمل كبيراً، ودافعاً للاستمرار. يجب أن أؤكد هنا أن أهمية البرنامج تتأتى من كونه يحاول أن يبني على المدى البعيد، ويتطلع إلى أن يؤسس للمستقبل محاولاً تكوين باحثين جدد، وما أحوج بلادنا لهذا الأمر. ولا أغالي - فقد درّست في المعاهد والجامعات لسنوات مديدة- وأرى أن مجتمعاتنا بأمسّ الحاجة لمثل هذا النوع من التأهيل. وهذه الحاجة تزداد وتصبح أكثر إلحاحاً بمرور الوقت.

الأبحاث التي تنشر هنا وهي أربعة – من دورة 2021 – 2022- تندرج ضمن عنوان واحد "أدوار الفنون على صعيد كتابة التاريخ خارج أطر السرديات الرسمية والمهيّمنة". ويمكن أن نصنّف تلك الأبحاث في مجموعتين: المجموعة الأولى تتناول دراسة الأصوات والسمعيات أو الفنون والدراسات السمعية وقد كتبها شابّان سوريان هما زاهر القاعي- المقيم في ألمانيا-، الذي كتب عن أغاني الراب السورية والعربية، شكلها ومضمونها وتطورها؛ وتالا شمس الدين -المقيمة في سوريا- وتناول بحثها أصوات المدينة تحت عنوان "أصوات مكانيّة" من خلال دراسة نظرية وميدانيّة ركزت على ثلاثة شوارع في مدينة دمشق. أما المجموعة الثانية فهي تأتي تحت عنوان الفنون التشكيلية وتطورها وتوجهاتها. وقد قدمتها باحثتان مخضرمتان وهما السورية المقيمة في فرنسا د. نور عسلية والأستاذة الجامعيّة السودانيّة شامة الرشيد بابكير بالشراكة مع محمد عبد الرحمن حسن.

ماري الياس